الآداب الأجنبية، العدد
111 ،صيف 2002
السنة السابعة والعشرون

الافتتاحية

بقلم رئيسة التحرير:
ـ د.بثينة شعبان ـ

ها هو العدد الجديد من مجلة الآداب الأجنبية يتحسس طريقه إلى قلوب القراء العرب آملاً أن يقدّم إضاءة جديدة من الثقافة والأدب العالميين للقارئ العربي الذي عرف على مدى العصور بتعطشه للإطلاع على حضارات وآداب الآخرين والتفاعل معها والاغتناء بها وإغنائها. وإذا كان توقيت نشر هذا العدد يتصادف مع حملة شرسة على العرب والمسلمين تحاول تشويه تاريخهم وهويتهم وثقافتهم فإن هذه الحملة ترتب مسؤولية أكبر على كاهل المثقفين العرب كي يأخذوا من الثقافة منارة يعرّفون العالم من خلالها على هوية وتاريخ بلدانهم التي ناضلت طوال آلاف السنين من أجل التعايش بسلام ومحبة وحرية.

إن الوضع المحزن والمتشرذم الذي توصل إليه عالمنا العربي اليوم والناجم عن فقدان الإرادة العربية وفقدان القدرة على توجيه الأمور من داخل الوطن العربي يستدعي وقفة شجاعة وحازمة من قبل المثقفين العرب تعيد للثقافة ألقها وللكلمة دورها وللمثقف ريادته في توجيه وقيادة الجماهير وانتشالهم من مكامن الإحباط والقنوط التي يحاول الآخرون نصبها لهم واستعادة ثقتهم بتاريخهم وقدرتهم على الإمساك بناصية الأمور وتوجيه دفة الحدث الوجهة التي تخدم مصالحهم الوطنية وتطلعات شعوبهم المستقبلية.

لقد توصل الكثيرون إلى قناعة جازمة في السنتين الأخيرتين أن سقف الأداء السياسي العربي لا يرقى في هذه المرحلة إلى أدنى طموحات الشارع العربي وهنا تكمن المأساة الحقيقية، حيث يبذل المواطنون العرب بشكل عام والفلسطينيون بشكل خاص تضحياتٍ ثمينة إيماناً منهم بعظمة هذه الأمة وحيويتها وقدرتها على رفض الظلم والتغلب عليه واستعادة حقوقها وكرامتها مهما بذلت من تضحيات ومهما طال الزمن أو قصر ولكنّ هؤلاء الذين يضحون بشبابهم وأسرهم ومستقبلهم لا يجدون، ويا للأسف، من يستثمر هذه التضحيات بالشكل الأمثل ومن يحصد نتائج سياسية تليق بحجم هذه التضحيات.

ذلك لأن بعض العرب الآخرين لا مصلحة لهم بأن نسلك هذا الطريق وأن تصل الأمة إلى مبتغاها في هذا الطريق الصعب والمشرف، ولذلك فهم يخترعون الطرق الفرعية والتي تحاول أن تلبس لبوس القومية وتحمل راية المظلومين وما هي

في الحقيقة إلا تقويض لكل ما يناضل من أجله هؤلاء الشرفاء ويضحون في سبيله.

ولكن ورغم كل هذه الصعوبات ورغم كل هذه الصورة القاتمة هناك انتعاش جديد وخاصة بين الأجيال الشابة للمدّ القومي العربي المتنور الذي يؤمن بوحدة هذه الأمة وحتمية مصيرها المشترك وهناك من المحيط إلى الخليج أصوات أدركت إدراك اليقين ألا خلاص لهذه الأمة إلا بتوحدها ورص الصفوف وجمع طاقاتها ومقدراتها كي تصبح صوتاً يحسب له العالم ألف حساب.

كم نشعر بالفخر ونحن نتوجه على صفحات مجلتنا هذه إلى جميع الناطقين بالضاد من المحيط إلى الخليج وكم نسعد ونحن ننتقل من بلد إلى آخر نتكلم ذات اللغة ونتحدث بثقافة واحدة وتاريخ مشترك وتلهج أفئدتنا بشمس مستقبل تشرق على أمة فتنير لجميع أبنائها درب الحرية والكرامة والاستقلال. علّ البعض قد اكتشف اليوم أن أهم ما يوحد العرب هو لغتهم وثقافتهم وأننا ككتاب ومثقفين يجب أن نلعب دور الريادة ونوجه السياسيين إلى طريق العمل العربي المشترك بحيث يجدون في المثقفين قدوة حسنة لهم.

كما كان المثقفون في مطلع القرن الماضي طليعة هذه الأمة وقادتها الحقيقيين فإن الوضع العربي يتطلب اليوم ريادة ثقافية عربية تعبّر عن إيمان مطلق بمصير الأمة ووحدتها وقدرها المشترك وتضرب مثلاً للمجالات الأخرى جميعها عن كيفية العمل المشترك وجدواه وأهدافه النبيلة. وعلّ في عملنا هذا خطوة

ولو متواضعة في الاتجاه الصحيح. وفقنا الله جميعاً لما فيه خير الأمة والثقافة والمثقفين.



الأدب العربي في الصين

بقلم: د.بسام شوي تشينغ قوه*

(Xue Qing-guo)

1-ترجمة الأدب العربي في الصين

يكاد يجمع باحثو الأدب العربي في الصين على أن أول عمل أدبي عربي ترجم إلى اللغة الصينية هو قصيدة (البردة) لمحمد شرف الدين البوصيري. وكان الفضل الأكبر في ذلك يرجع إلى العالم المسلم ماده شين الذي عاد إلى الصين بهذا الكتاب من البلاد العربية في أواخر القرن التاسع عشر، فسرعان ما تعاون مع تلميذ له على ترجمته. على أن المنية وافته فلم تتم هذه الترجمة إلا على أيدي تلميذيه اللذين ترجما القصيدة إلى اللغة الصينية الموزونة الكلاسيكية، وطبعت هذه الترجمة مع النص العربي عام 1896. وتجدر الإشارة إلى أن العالم المسلم المذكور كان أول من قام بنقل معاني القرآن الكريم إلى الصينية وإن لم ينجز من هذا العمل الجليل إلا سدسه.

يمكن اعتبار المرحلة التي بدأت من صدور ترجمة قصيدة (البردة) حتى تأسيس جمهورية الصين الشعبية عام 1949 المرحلة الأولى لترجمة الأدب العربي في الصين. ولم تشهد هذه المرحلة نشاطات مكثفة في ترجمة الأعمال الأدبية. وكان السبب الرئيسي في ذلك هو قلة الدارسين الصينيين للعربية في ذلك الوقت، وانشغال أغلبهم بالقضايا الدينية. فقد قام بعض العلماء المسلمين بترجمة عدة كتب تتعلق بدين الإسلام والحضارة الإسلامية العربية عن اللغة العربية مباشرة. أما الترجمة الأدبية فتمت على أيدي المترجمين عن اللغات الأخرى، حيث ظهرت عدة ترجمات جزئية لـ (ألف ليلة وليلة) عن الإنجليزية والفرنسية واليابانية ابتداء من عام 1900؛ ولم تظهر الترجمة عن العربية مباشرة إلا على يد العالم المسلم ناشيون، الذي ترجم معظم حكايات الكتاب ونشرها في خمسة مجلدات عام 1941. وقد لقيت الترجمة إقبالاً كبيراً من قبل القراء الصينيين.

---

*أستاذ مساعد جامعة الدراسات الأجنبية ببكين.

بالإضافة إلى (ألف ليلة وليلة)، كان للقراء الصينيين احتكاك بالأدب العربي الحديث أيضاً، وذلك من خلال أعمال جبران خليل جبران. وكان الأديب الشهير ماو دون أول صيني عرّف جبران إلى الصينيين، حيث ترجم عن الإنجليزية خمس قصائد نثرية في كتاب (السابق) ونشرها في مجلة أدبية عام 1923، مع العلم أن كتاب جبران الأصلي لم ينشر في أميركا إلا عام 1920. ثم قام مترجم آخر بنقل (المجنون) إلى الصينية ونشره عام 1929. وفي عام 1931 ظهرت الترجمة الرائعة لـ (النبي) التي قامت بها الأديبة المشهورة بينغ شين، وكتبت في مقدمة الكتاب "أنها أغرمت بالحكمة الشرقية الفائقة واللغة الشاعرية العجيبة في هذا الكتاب الصغير". ولحسن حظ القراء الصينيين أن تقوم أشهر أديبة صينية بترجمة أروع عمل أدبي لجبران. فلا غرابة أن شاعت هذه الترجمة في الصين وأعيدت طباعتها مرات كثيرة من يوم صدورها حتى الآن.

وتعتبر الفترة من تأسيس الصين الجديدة إلى ما قبل الثورة الثقافية المرحلة الثانية لترجمة الأعمال العربية. وكانت تتأجج في تلك الفترة نضالات الشعوب المضطهدة ضد الامبريالية والاستعمار في سبيل الاستقلال والتحرر. ومن الطبيعي أن تقف الصين المتحررة حديثاً بجانب الشعوب النامية المظلومة. ولخدمة هذا الموقف السياسي فقد ترجمت إلى الصينية عدة دواوين شعرية تضم قصائد مفعمة بالوطنية وروح الكفاح لأبي القاسم الشابي وعبد الوهاب البياتي وشعراء آخرين من أقطار عربية عديدة، إضافة إلى بعض مجموعات قصصية واقعية لقصاصين من مصر وسوريا ولبنان. وترجمت في هذه الفترة أيضاً (الأيام) لطه حسين و(كليلة ودمنة) لابن المقفع، وبعض القصائد النثرية لجبران.

ثم يأتي ما عرف بالثورة الثقافية التي دامت عشر سنوات وتزيد ابتداء من عام 1966، والتي في الحقيقة ليست إلا كارثة ثقافية بكل معنى الكلمة. وكان مضمار الترجمة الأدبية العربية حينذاك صورة مصغرة لما كانت تعانيه الصين من التدهور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، إذ أن نشاطات الترجمة في هذه الفترة تكاد تكون عديمة.

ومع انتهاء تلك الحقبة المؤسفة ودخول الصين عصر الإصلاح والانفتاح في أوائل الثمانينات، دخلت الترجمة العربية المرحلة الثالثة وهي مرحلة ذهبية تمتد حتى يومنا هذا.

لقد نال الكتاب المصريون واللبنانيون حظاً أوفر في النقل إلى اللغة الصينية. فترجمت لنجيب محفوظ (الثلاثية) "مرتين" و(أولاد حارتنا) "مرتين"، و(بداية ونهاية) "مرتين"، و(ملحمة الحرافيش)، و(القاهرة الجديدة) و(ميرامار) و (زقاق المدق) و(خان

الخليلي)، و(حضرة المحترم) و(حب تحت المطر) و(ليالي ألف ليلة) و(كفاح طيبة) و(رادوبيس) و(عبث الأقدار) و(الكرنك) و(دنيا الله) و(اللص والكلاب) و(أصداء السيرة الذاتية)، إضافة إلى مجموعة من قصصه القصيرة. ويليه إحسان عبد القدوس، فقد ترجم له (في بيتنا رجل) "مرتين"، و(شيء في صدري) و(يا عزيزي كلنا لصوص) و(الطريق المسدود) و(ثقوب في الثوب الأسود)، ومجموعة من قصصه القصيرة؛ ولتوفيق الحكيم (عودة الروح) "مرتين"، و(يوميات نائب في الأرياف)، و(أهل الكهف)؛ وترجمت (العمر لحظة) و(رد قلبي) و(بين الأطلال) ليوسف السباعي؛ و(الحرام) ليوسف إدريس ومجموعة من قصصه القصيرة؛ و(دعاء الكروان) لطه حسين؛ و(الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي؛ و(سنة أولى حب) لمصطفى أمين؛ و(بعد الغروب) لعبد الحليم عبد الله؛ ومجموعة من القصص القصيرة لمحمود تيمور؛ ومجموعة أخرى تضم قصصاً قصيرة لواحد وأربعين قصاصاً مصرياً. أما من لبنان فقد ترجمت المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران "ثلاث مرات"؛ وترجم لميخائيل نعيمة (سبعون –سيرة ذاتية) و(لقاء) و(جبران خليل جبران)، ومجموعة من قصصه القصيرة؛ و(7 رمضان) و(صلاح الدين الأيوبي ومكائد الحشاشين) و(عذراء قريش) و(شجرة الدر) و(فتاة غسان) لجرجي زيدان؛ و(الرغيف) لتوفيق يوسف عواد؛ و(عنتر) لعمر أبو نصر "مرتين".

ومن أقطار عربية أخرى ترجمت إلى الصينية (المصابيح الزرق) لحنا مينا، و(دمشق يا بسمة الحزن) لألفة الإدلبي من سوريا؛ ومن الجزائر (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة و(الأفيون والعصا) لمولود المعمري "عن الفرنسية"، و(أطفال العالم الجديد) لآسيا جبار "عن الفرنسية"؛ ومن المغرب (وادي الدماء وقصص أخرى) لعبد المجيد بن جلون، و(ليلة القدر) للطاهر بن جلون "عن الفرنسية"؛ ومن ليبيا (حقول الرماد) و (ثلاثية سأهبك مدينة أخرى) لأحمد إبراهيم الفقيه ومجموعة من القصص القصيرة الليبية، ومجموعة من القصص القصيرة والمقالة الأدبية للقائد الليبي معمر القذافي؛ ومن تونس (إرادة الحياة وقصائد أخرى) لأبي القاسم الشابي؛ ومن السودان (موسم الهجرة إلى الشمال) و(عرس الزين) للطيب صالح؛ ومن الكويت مجموعتان من الدواوين الشعرية لسعاد الصباح، ومجموعة من القصص القصيرة لثريا البقصمي؛ ومن السعودية (صحراء جنتي) لسعيد صلاح؛ ومن فلسطين (رجال في الشمس) لغسان كنفاني. ذلك إضافة إلى مجموعات عديدة تجمع نماذج قصص قصيرة من أقطار عربية مختلفة، وآخرها تلك المجموعة الكبيرة التي نشرت ضمن سلسلة روائع القصص العالمية والتي جمعت ضمن ما جمعته قصصاً لعبد الله

نيازي من العراق، وعيسى الناعوري من الأردن، وليلى عثمان من الكويت، وعبد الحميد أحمد من الإمارات، وزيد مطيع دماج من اليمن، وفوزية رشيد من البحرين. كما صدرت (مجموعة الروائع الأدبية للأديبات العربيات)، و(مختارات من الشعر العربي القديم) و(مختارات من الشعر العربي الحديث) وعدة مختارات من النثر الأدبي العربي. وترجم في تاريخ الأدب (تاريخ الأدب العربي) لحنا الفاخوري و(الأدب العربي المعاصر في مصر) لشوقي ضيف، و(الأدب الروائي والمسرحي في مصر) لأحمد هيكل.

ومع حلول التسعينات، شهدت ترجمة الأدب العربي في الصين ظاهرتين ساخنتين، إحداهما إقبال القراء على قراءة جبران خليل جبران. فظهرت ترجمات كثيرة لمؤلفاته بما فيها ثلاث مجموعات كاملة لأعماله جمعت كل ما كتبه من الأعمال العربية والإنجليزية والرسائل والنصوص إضافة إلى كثير من لوحاته. ومعظم هذه الترجمات طبعت عدة مرات مما يدل على دخولها إلى مكتبات عامة القراء. ومع معرفة المثقفين الصينيين المتزايدة للكاتب، ارتفعت منزلة جبران في الصين إلى مشارف عمالقة الأدب العالميين، وصار خير من يجسد إنجازات الأدب العربي المعاصر. ففي استفتاء أجرته صحيفة "القراءة الصينية" على القراء، يأتي كتاب (النبي) ضمن مائة أروع عمل أدبي عالمي وصيني في القرن العشرين. وقد يرجع سبب رواج جبران في الصين إلى أن أدبه من النوع الذي يصور الشعور والأحاسيس الإنسانية العامة التي ينفعل لها القراء من جميع الأجناس، وإلى جنوحه إلى الحكمة والتعابير الشعرية مما يلائم أذواق الصينيين التي كسبوها من تراثهم الشعري والفلسفي العريق. كما لا يمكن أن ننسى فضل الأديبة بينغ شين التي أثرت المكتبة الصينية بترجمتها الرائعة لـ (النبي) و (رمل وزبد)، فنالت إعجاب أجيال من القراء –بالأديب جبران وبالمترجمة معاً.

والظاهرة الثانية تتعلق بـ (ألف ليلة وليلة). وعلى الرغم من أن ترجمة هذا التراث العظيم بدأت منذ قرن تقريباً، فإن أول ترجمة كاملة له لم تنجز إلا في أوائل الثمانينات، وكان ذلك على يد الأستاذ ناشيون الذي سبق أن ترجم كثيراً من حكايات هذه الرواية إلى الصينية في الأربعينات، والذي يعيد ترجمته من جديد معتمداً على طبعة بولاق الشهيرة، ولكنه حذف منها كثيراً من التفاصيل والأشعار والقصص التي يراها إباحية أو غير أخلاقية. وصدرت ترجمته "الكاملة" في ستة مجلدات عام 1984. أما في السنوات الأخيرة. فقد صدرت ترجمتان كاملتان جديدتان إضافة إلى مختارات تزيد عن مائة نوع. والجدير بالذكر أن بعض الترجمات نقلت جميع التفاصيل والأشعار دون أي اختصار أو إسقاط، حتى تلك التي تتعلق بالجنس. كما

نقل المترجمون عن لغات أخرى بعض الحكايات المشهورة غير الموجودة أصلاً في النص العربي، كحكاية علي بابا والأربعين حرامياً وحكاية علاء الدين والمصباح السحري. ولاشك أن سحر هذا التراث الشعبي الخالد نفسه هو السبب الأول في جذب أجيال من القراء إلى مطالعته والتلذذ بعجائبه وخيالاته. ولكن هناك سبباً اقتصادياً واجتماعياً وراء كثرة الترجمات له في السنوات الأخيرة. فمع اغتناء مزيد من الأسر الصينية واهتمامها الكبير بتزيين المنازل وتربية الأولاد، أصبحت أمهات الكتب الأدبية بما فيها (ألف ليلة وليلة) توضع على رفوف كثير من البيوت، فلا غرو أن معظم هذه الترجمات ظهرت بتجليد جميل تتخللها لوحات جذابة، بحيث تباع المجموعة الواحدة بمئات حتى آلاف اليوانات الصينية (وهو سعر غال جداً بالمقياس الصيني).

بعد هذا العرض لأهم الإنجازات في ترجمة الأدب العربي طوال الفترات الثلاث الماضية نتوصل إلى استنتاج أن الأدب العربي قد أثبت تواجده في الصين عبر جهود أجيال من المترجمين، وأن الأعمال العربية المنقولة إلى الصينية لا تقل من حيث الكم عن الأعمال المنقولة إلى اللغات العالمية الأخرى، كما أن الصين سبقت اليابان في هذا المجال مع العلم أن اليابان معروفة باهتمامها بترجمة الآداب والحضارات الأجنبية(1). ومع هذا الإنجاز الكبير لم يغب عن بالنا أن ترجمة الأدب العربي في الصين لا تزال ناقصة وتعاني من بعض المشاكل والصعوبات.

أولاً، فقد اتضح مما سبق أن التراث الأدبي العربي القديم لم ينقل إلى الصينية إلا ما يعدّ على الأصابع، ذلك لعلمنا أن الأدب العربي القديم –شعراً ونثراً– جزء هام من ذخائر الآداب العالمية. وكانت إحدى دور النشر الصينية قد وضعت خطة لترجمة سلسلة من روائع الأدب العربي القديم تضم بضعة عشر مجلداً، ولكن من الأسف أن هذه الخطة الطموحة لم تنفذ حتى الآن لأسباب عديدة ومنها صعوبة فهم التراث القديم وترجمته، وبعده عن اهتمام عامة القراء مما قلل من رغبة دور النشر في نشره.

ثانياً، لم يكن تقصيرنا محصوراً في التراث فقط، بل كنا مقصرين في تعريف الأعمال الحديثة أيضاً. فلم نترجم من الشعر والمسرحية أعمالاً كثيرة، كما أن ترجمتنا ركزت على أقطار عربية معينة، أما أدب الخليج وأدب المغرب العربي فلم يستوفيا حقهما. بل أهملنا بعض الأدباء الكبار من مصر ولبنان وسوريا وفلسطين أيضاً.

ثالثاً، مستوى ترجمة الأدب العربي لم يكن مرضياً بشكل عام. فإنه لمن

الصراحة بل من الإنصاف أن نعترف بأن الترجمة العربية في الصين لم تبلغ حتى الآن من الجمال والروعة ما يستحقهما الأدب العربي، وأن معظم المترجمين اللاحقين لم يبلغوا ما بلغه جيل الرواد من الدقة والإتقان، وأن مترجمي الأدب العربي في الصين مازالوا دون مستوى مترجمي اللغات الإنجليزية والفرنسية والروسية والألمانية، وأن هذه الترجمة لا تزال تفتقر إلى النقد الجاد الموضوعي. ولاشك أن مستوى الترجمة غير المرضي كان من بين الأسباب التي تحول دون انتشار الأعمال العربية في الصين، حيث أن معظم الأعمال المترجمة – باستثناء ألف ليلة وليلة وأعمال جبران وبعض روايات نجيب محفوظ– لم تطبع إلا نسخاً محدودة، وأن قراءها يقتصرون على الباحثين والمعنيين بالآداب الأجنبية.

رابعاً، هناك تحديات جديدة ناتجة عن الاقتصاد السوقي، فمع انضمام الصين إلى اتفاقية حقوق الطبع العالمية في أوائل التسعينات أصبح على دور النشر شراء ملكية الطبع لترجمة ونشر أعمال الأدباء المعاصرين، الأمر الذي أثر سلباً على رغبتها في نشر كتب غير رائجة في السوق، لأن الاقتصاد السوقي المطبق في الصين حالياً يتطلب من جميع دور النشر الاعتماد على نفسها مالياً. كما أن التيار الاقتصادي والتجاري الذي اجتاح الصين منذ سنوات جذب بعض الذين كانوا يشتغلون بالترجمة الأدبية إلى الخوض في أعمال التجارة، مما قلل من عدد المترجمين للأدب العربي في الوقت الحالي. وفي الحقيقة أن ترجمة الأدب العربي في الصين بدأت تشهد انحساراً منذ أواخر تسعينات القرن الماضي.

2-دراسة الأدب العربي في الصين

لم تصاحب حركة الترجمة للأدب العربي في الصين حركة مماثلة لدراسة هذا الأدب إلا في وقت متأخر جداً. فكانت نشاطات الدراسة للأدب العربي لا تتجاوز جهوداً فردية بذلها عدة باحثين في أكاديمية العلوم الاجتماعية وبعض الجامعات التي تدرس اللغة العربية، وظهر نتاجهم البحثي بشكل أطروحات ومقالات تنشر في عدد من المجلات والصحف الخاصة بالثقافات والآداب الأجنبية. وظلت الحال كذلك حتى عام 1984، حيث أقيم في بكين المنتدى العلمي الأول للأدب العربي اشترك فيه عشرات من الباحثين والهواة للأدب العربي من كل أنحاء الصين، وابدوا مداخلاتهم حول "الأدب العربي: ماضيه وحاضره"، واتفقوا على ضرورة تنظيم

وتنشيط الجهود لدراسة الأدب العربي حتى لا يقتصر تعريف هذا الأدب الغني على الترجمة فقط، وحتى تلحق هذه الدراسة بما حققه الباحثون الصينيون في دراسة الآداب العالمية الأخرى. فانبثقت من هذا المنتدى فكرة إنشاء جمعية بحوث الأدب العربي وبدأت بعد ذلك الأعمال التحضيرية لإنشاء الجمعية. وفي المنتدى الثاني للأدب العربي الذي أقيم في بكين عام 1987، والذي دار حول الموضوعين "ألف ليلة وليلة" و"نجيب محفوظ"، تم إنشاء جمعية بحوث الأدب العربي في الصين وانتخاب مجلس إدارة الجمعية. وانتخب الأستاذ المخضرم رضوان ليولينغ روي الأستاذ والمترجم للغة العربية في جامعة بكين رئيساً للجمعية.

بعد إنشاء الجمعية وتمشياً مع انفتاح الصين على الخارج واهتمام مثقفيها المتزايد بالثقافات والآداب الأجنبية، تكثفت نشاطات الجمعية حيث عقدت ثلاثة مؤتمرات لأعضائها الذين يبلغون حوالي 70 عضواً، ونظمت خمسة منتديات علمية (إضافة إلى المنتديين المذكورين) تدور حول المواضيع الآتية: "الأدب العربي والعالم"، و"الأدب العربي والحضارة العربية"، و"المرأة في الأدب العربي والأدب النسائي"، و"ألف ليلة وليلة"، و"الأدب العربي في ملتقى القرنين". وإضافة إلى ذلك، أقيمت عديد من الحلقات والمحاضرات العلمية التي تناولت الموضوعات التالية: "الأدب العربي الحديث في اليمن"، "ترجمة الأدب العربي في الصين: واقعها ومستقبلها"، "نجيب محفوظ وجائزة نوبل"، "الذكرى المئوية لعيد ميلاد ميخائيل نعيمة"، "الذكرى المئوية لطه حسين والعقاد"، "أزمة الخليج والأدب العربي في التسعينات"، و"أضواء على آخر التطورات في الأدب المصري" و"يحيى حقي وإبداعه الأدبي" و"تطور الفن الروائي في مصر" و"جبران خليل جبران: أديباً وشاعراً ورساماً" إلخ. كما نظمت لقاءات بين أعضاء الجمعية وبين الأدباء العرب الزائرين للصين، ومن بين هؤلاء الأدباء فاروق شوشة وثروة أباظة وعبد العال الحمامصي ويوسف الشاروني وإحسان كمال وإقبال بركة وأحمد الشيخ من مصر، وعبد الكريم اليافي وعلي عقلة عرسان وألفة الإدلبي وقمر كيلاني من سوريا، وجميل جبر من لبنان، وعبد الله نيازي من العراق، ومصطفى الفارسي من تونس وإبراهيم الفقيه وعلي فهمي خشيم من ليبيا، ومحمد الشرفي من اليمن.

ومنذ الثمانينات بدأت بعض الجامعات التي تدرس اللغة العربية تقبل طلاباً لدراسة الأدب العربي وتمنحهم شهادتي الماجستير والدكتوراه، ومنها جامعة بكين، وجامعة الدراسات الأجنبية ببكين، وجامعة الدراسات الدولية بشانغهاي. وقد خرجت هذه الجامعات حتى الآن حوالي ثلاثين طالباً، نبغ منهم عدة باحثين شبان ممتازين في دراسة الأدب العربي. وقد شملت الدراسات في الجامعات الأدب العربي بجميع

مراحله ومختلف ظواهره. فقد تناولت رسائل الدكتوراه دراسات للشاعرة الكويتية سعاد الصباح، والشاعر المصري فاروق جويدة، وتطور الأدب المسرحي في مصر، والمقارنة بين شعر الزهد العربي والشعر البوذي الصيني، والأمثال في الأدب العربي الخ. وإضافة إلى الجامعات التي تدرس اللغة العربية (عدد هذه الجامعات 9)، هناك عدة كليات للغة الصينية في جامعات أخرى تقوم بدراسة الأدب العربي أيضاً، وذلك عن الأعمال المترجمة إلى اللغة الصينية.

وإضافة إلى البحوث والأطروحات التي نشرت في المجلات والصحف الأدبية، ألف الباحثون الصينيون في السنوات الأخيرة عدة كتب في الأدب العربي. ومنها (ألف ليلة وليلة: بين الأسطورة والواقع) للأستاذ تشي بو هاو باحث في الأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية، وهو أول كتاب صيني لدراسة هذا التراث الشعبي العظيم؛ ومنها (الأدب العربي الحديث والتصوف) الذي ألفته الأستاذة لي تشين باحثة في نفس الأكاديمية، والذي قامت فيه بدراسة معمقة للنزعة الصوفية لتسعة أدباء وشعراء عرب هم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وتوفيق الحكيم ومحمود المسعدي ونجيب محفوظ وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وإبراهيم الفقيه وجمال الغيطاني؛ و(عاصفة من الشرق: سيرة نقدية لجبران) الذي ألفه الباحث ايهونغ؛ و(معجم الأدب العربي المعاصر) الذي أشرف على تأليفه الأستاذ تشو وي ليه في جامعة الدراسات الدولية بشانغهاي، ويضم الكتاب سبعمائة مادة تشمل جميع الأدباء والشعراء العرب المهمين والأعمال والظواهر الأدبية الهامة تقريباً؛ و(فصول من تاريخ الأدب العربي) الذي ألفه الباحث جونغ جي كون، الأستاذ بجامعة بكين والرئيس الحالي لجمعية بحوث الأدب العربي في الصين، والذي نشر ضمن كتاب (تاريخ الآداب الشرقية)؛ و(تاريخ الأدب العربي) الذي ألفه أستاذان من جامعة الدراسات الدولية بشانغهاي؛ و(التغني للحب: دراسة في شعر سعاد الصباح) الذي ألفه الأستاذ لين فونغ مين من جامعة بكين وحصل به على شهادة الدكتوراه...

ابتداء من السنتين الأخيرتين أظهرت الحكومة الصينية اهتماماً متزايداً بقضايا التعليم والبحوث العلمية ضمن مشروع "إنهاض الصين بالعلم والتكنولوجيا"، واستفادت دراسة الأدب العربي بهذا الاهتمام حيث حصل عديد من البرامج البحثية على التمويل الحكومي، فيتوقع أن يظهر في السنوات المقبلة مؤلفات في الموضوعات التالية: (دراسة في نجيب محفوظ) و(النقد الأدبي في التراث العربي) و(دراسة في الأدب الشعبي العربي) و(دراسة مقارنة للأدب العربي والأدب الصيني).

لقد صار معروفاً أن المستشرقين الغربيين كانوا وما زالوا ينظرون إلى العرب وآدابهم نظرات تفتقر إلى العدل والموضوعية لأسباب تاريخية أو سياسية أو

عنصرية، أما الباحثون الصينيون للأدب العربي فيختلفون عن هؤلاء تماماً، إذ أنهم جميعاً دون استثناء يعتبرون أنفسهم أصدقاء العرب وبناة التفاهم بين الشعبين العريقين، ويعجبون بعالم الأدب العربي الغني والساحر، ويغارون عليه غيرة أشد من العرب أنفسهم في كثير من الأحيان. فهم يرون أن ألف ليلة وليلة عمل أدبي فريد من نوعه تمتاز كثير من حكاياته بقيم جمالية وفكرية عالية لا تقل عن أي عمل أدبي شعبي في العالم، ولكنه لم يحظ بما يستحقه من التقدير والاهتمام من قبل العرب، فاللآلئ الثمينة في داخل الصدف الخشن لا تزال تنتظر من يكتشفها. وهم يعجبون بجبران خليل جبران بشكل خاص، إذ وجدوا في أدبه الشمولية الإنسانية التي تمكنه من أن ينتشر ويبقى، وأن يكون دائماً مصدر القوة لمن يكافح الظلم والتخلف والاستبداد، ومنبع الإلهام لمن يطلب المحبة والحرية والحكمة. وهم يندهشون أمام أدب نجيب محفوظ الغني والعميق بشكل غير معتاد، ويعتبرونه حكيم الأمة العربية، وقد كانوا يتوقعون فوزه بجائزة نوبل في ندوات أدبية عديدة قبل عام 1988، ويدركون المغزى البعيد الذي لم يشأ الأديب الإفصاح عنه إلا عبر الأدب الروائي ذلك الفن الماكر، ويتألمون لما لقيه من سوء الفهم والتفسير العشوائي والتهم الباطلة وجريمة الاغتيال الفظيعة. وهم يعجبون بالفضاءات الفريدة التي تصورها الأديبات العربيات بأقلامهن الرقيقة والحساسة، ويأسفون للشقاوة والمعاناة اللتين تتعرض لهما أخواتهم في المجتمع العربي، مقدّرين نداءاتهن إلى إقرار العدل والمساواة بين الجنسين واعتبار المرأة على أنها إنسانة ذات مشاعر وكرامة وحرية، لا على أنها عبدة أو متاع للرجل. وهم ينظرون بكثير من الشكوك إلى أخبار تكفير الكتاب وتخويف المفكرين ومصادرة الكتب التي تتوالى عليهم مؤخراً من أقطار عربية عديدة، ويودون أن ينبهوا إخوانهم العرب أنهم لا يحتاجون إلى التماس الدرس والموعظة من محاكم التفتيش التي شاعت في العصور الوسطى المظلمة، فإن ما حدث في الثورة الثقافية في الصين خلال ستينات القرن الماضي –حيث ارتكبت باسم "الثورة" جرائم لا تحصى ولا تغفر!– لهو أحدث دليل على الخطورة البالغة المترتبة على التحريم والترويع والمطاردة وإشاعة المناخ الخانق في المجتمع. وهم يتابعون باهتمام كبير النقاش الحار على الساحة الثقافية العربية حول القضايا الساخنة كالعولمة والحداثة وما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار، وهي نفس القضايا التي تشغل تفكير المثقفين الصينيين، وكانت المواقف السائدة للطرفين من هذه القضايا تتفق أحياناً كثيرة، وتختلف في بعض الأحيان، ولعل في تحليل هذا الاتفاق أو الاختلاف ما يفيد الطرفين لمجابهة تلك المسألة المصيرية. كيف نلتحق –نحن العرب والصينيين وشعوب العالم النامي– بركب التطور الحضاري المذهل في هذا العالم دون أن نفقد

هويتنا الثقافية؟



(1) كتب محمد دسوقي في "البعد الثقافي في العلاقات المصرية اليابانية" (صحيفة الأهرام، 11-1-2001) أن الأعمال العربية المنقولة إلى اللغة اليابانية قليلة جداً، وحتى ثلاثية نجيب محفوظ لم ينقل منها إلا (بين القصرين) و(قصر الشوق).



تصورات الرّحالة الغربيين
عن النساء في الشرق الأوسط

بقلم : جودي مابرو

■ ترجمة: ثائر ديب ■

شكّلت النساء المسلمات مؤخَّراً موضوع نقاش كثيف في الصحافة الغربية، خاصةً حين طالبت قلة قليلة من الفتيات في فرنسا وإنجلترا بحقّهن في ارتداء غطاء الرأس في المدرسة. ولقد عكس السجال الطويل والمرير الذي دار في فرنسا والآخر المقتضب الذي دار في إنجلترا تلك النظرة الغربية التي ترى أنّ السبب الأوحد لاضطهاد النساء المسلمات هو دينهن. أما أن تكون العنصرية في أوروبا قد أسهمت كعامل من العوامل في هذه الحالات فأمرٌ لم يَلْقَ ما يستحقه من الاهتمام، فلطالما "عرفت أوروبا أنَّ النساء المسلمات يعانين من الاضطهاد ما لا تعانيه غيرهن من النساء، فهذا ما وصفته كتب الرحالة الغربية، والأدب الغربي وما صوَّره الفن الغربي على مرِّ فترة مديدةٍ من الزمن. ولذا فقد أُخِذَ الأمر على أنه واقعة لا شك فيها، ويمكن للجميع أن يروها متجليةً في الحجاب وفي مؤسسة الحريم، هاتان الظاهرتان اللتان لا تزالان تثيران اليوم ردود فعل قوية شأنهما في أي وقت مضى.

والحجاب، الذي يطلقه الغرب على كلّ وشاح يُغَطَّى به رأس المرأة، هو رمز بعيد الأثر يمكن أن يضلّل ويسوق إلى تعميمات زائفة مغلوطة. ولذا سرعان ما طفت على السطح مجموعة من الأفكار عن الإسلام والنساء المسلمات. ومن الأمثلة على ذلك أنَّ مراسلاً لـ"الغارديان" قام بتحقيق عن حالة تلميذتين في أولترنغشام ارتدتا غطاء الرأس فطلب مقابلة والدهما لاقتناعه أنَّ الإسلام دين يهيمن فيه الرجال وأنَّ النساء المسلمات كائنات سلبية لا حول لها ولا قوة. غير أنَّ إحدى الفتاتين قالت له إنَّ والدها مشغول، وعرضت عليه أن تساعده هي نفسها. ويقول هذا المراسل:"ومن ثمَّ فقد ساعدتني فاطمة طوال 40 دقيقة كاملة. ومع أنها لم تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها، فإن طلاقتها وثقتها بنفسها لو وجدتا لدى شخص في ضعف سنها لكانتا

لافتتين للانتباه؛ فهي سيدة نفسها وتعرف ماتريد"...

(الغارديان، 19/كانون الثاني/1990).

وفي أيار 1989، تضمّن برنامج تلفزيوني عن أفغانستان مقابلةً، أجراها رجل أيضاً، مع بعض الطالبات في جامعة كابول. وحين أعربت هاته الفتيات اللواتي يعشن في مدينةٍ أنهكتها الحروب عن رغبتهن الجامحة في السلام وعن استعدادهن لقبول التسويات إذا ما كانت ضروريةً لتحقيقه، أصيب الذي كان يجري المقابلة بصدمة. فقد كان واثقاً من أنَّ هؤلاء الصبايا اللواتي ترعرعن في فترة الحكم الشيوعي، لابدَّ أن يجدن مكانة النساء أكثر أهمية من السلام. وحين طرح عليهن السؤال: "أأنتن مستعدات حقَّاً لارتداء الحجاب؟!".. أجبن جميعاً أنهن مستعدات، إذا ماكان لذلك أن يسهم في إحلال السلام في البلاد.

وخلال العقد الذي كرّسته الأمم المتحدة للمرأة، بين عامي 1975 و1985، راح النسويون في الغرب يلحّون إلحاحاً قصير النظر على مسائل مثل الختان أو الحجاب، ويشيرون للنساء في الشرق الأوسط وافريقيا أنَّ هذه هي القضايا الرئيسة للنضال من أجل تحرير المرأة في بلدانهن. غير أنَّ هؤلاء النسويين بدأوا يدركون مع نهاية ذلك العقد أن الأمور ليست بمثل هذه البساطة، وأن ليس من شأن امرأة غربية أن تقرر لامرأة من هذه المناطق ماهي القضايا الرئيسة، وأن نزع الحجاب أو أغلال الختان لن يعود على النساء فجأة باستقلالهن الاقتصادي، وبالطعام والسلام، مما ترى الكثيرات منهن أنها القضايا التي تجب معالجتها أولاً.

والحال أنَّ أوروبا كانت طوال قرون قد سُحِرَت بالحجاب وبالحريم ونفرت منهما في آنٍ معاً. فقد عمل هذان الرمزان، من جهة أولى، على الحيلولة بين المراقب ورؤية النساء أو الاتصال بهنّ مما أوقظ لديه مشاعر الإحباط والسلوك العدواني. أما من جهةٍ ثانيةٍ، فقد وفَّرا للرجال فرصة الجموح بالخيال والتلويح بتجارب غريبة وشهوانية مع "الجميلة المتحجّبة" و"درّة نساء الحريم"، وذلك في الوقت الذي أبدت فيه المراقبات من النساء ما أبداه الرجال من التباسٍ وعداءٍ ومركزية أوروبية، وإنْ يكن لأسباب مختلفة عن أسباب الرجال.

ومما يجدر ذكره هنا أنَّ الرّحالة الغربيين، بتركيزهم على الحجاب والحريم، غالباً ما أخفقوا في فهم أوجه حياة النساء في الشرق الأوسط. فالحريم كما فُهِمَ في الغرب كان نادراً إلى أبعد الحدود وكان ليبدو "غريباً" كلّ الغرابة بالنسبة لغالبية نساء المنطقة اللواتي يعشن في مناطق ريفية، ويعانين من الفقر، وينهضن بقسط وافر من أعباء العمل الزراعي. وهو ما يصحّ أيضاً على المدن التي اضطر فيها كثير من

النساء إلى العمل بغية الإسهام في دخل العائلة. ومن ثم، فإنَّ ما تعنيه كلمة "الحريم" هو ذلك الجزء المنعزل من البيت حيث لا يُسْمَح للرجال الأغراب بالدخول. إلا أننا سنجد لاحقاً أنَّ إيحاءات هذه الكلمة في الغرب قد جاءت مغايرة تماماً.

وإلى هذا، فقد أفضى ما افترضه الرّحالة من أنَّ النساء المحجّبات هنَّ بالضرورة أشدّ اضطهاداً وسلبية وجهلاً من السافرات إلى أقوالٍ تنطوي على مبالغة وإفراط، مفادها أنَّ نساء "الشرق" أشبه بالسجينات قياساً بما تتمتع به النساء في أوروبا من تحرر كامل. ولاشكَّ بالطبع أن النساء في كلا المجتمعين كن يعانين من الاضطهاد بقَدْرٍ يزيد أو ينقص، لكن ما فات الرّحالة أن يدركوه هو ما تنطوي عليه أوضاع النساء في هذين المجتمعين من ضروب التشابه، وذلك لانطلاقهم من افتراضاتٍ مفادها أن أسلوب الحياة الغربي أرقى بالضرورة.

وما يثير اهتمامنا هنا هو تلك الكثرة من كتب الرحلات التي انهمرت من المطابع في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مما خلّفه كتّابٌ مغمورون تعوزهم الشهرة. فلقد أبدى الأوروبيون فضولاً لمعرفة "الشعوب الأخرى"، غير أنَّ ذلك لم يكن إلا على مستوى يرسّخ اقتناعهم، بتفوق ثقافتهم على غيرها من الثقافات. وكانت كتب الرحلات وعروض الفانوس السحري بالنسبة لهم بمثابة مكافئ للبرامج التلفزيونية الوثائقية في هذه الأيام. والحال أنَّ عدداً هائلاً من الكتب عن الشرق الأوسط وشمال إفريقيا قد وجد طريقه إلى النشر لدرجة أنَّ كثيراً من المؤلّفين كانوا يستهلّون كتبهم بمسوّغات تبرر إصدارها، إذْ كان ثمّة قَدْر كبير من التكرار والانتحال في هذه الكتب. فتنوّع الحياة في تلك المنطقة كان مجهولاً، شأنه اليوم في أغلب الحالات، كما اتُّخِذَتْ مواقف تعميمية وشمولية، نظراً لما أملاه الخوف مما هو مختلف والجهل به من مقاربةٍ تركّزت على المظاهر الخارجية وحدها. ولقد بلغ الافتتان بالشرق، وبالنساء فيه خاصةً، درجةً شعرت فيها الكتب المدرسية المعنيّة بعلم الآثار، على سبيل المثال، أنها مضطرة لأن تعلّق على هذا الموضوع، أمّا الناشرون فكانوا يلجأون في بعض الأحيان إلى تضمين كتبهم رسوماً مثيرة للنساء بغية الترويج لها.

وفي حين كان يضطر أولئك الرّحالة، والسيّاح، والآثاريون، والجغرافيون، وعلماء الطبيعة، والفنانون وسواهم إلى السفر إلى شمال إفريقيا أو الشرق الأوسط كيما يروا النساء المحّجبات، فإن بمقدور معظم الغربيين اليوم أن يروا هؤلاء النساء في المدن الأوروبية. أما ردّة فعلهم الشائعة حيال هذه الرؤية فيمثّلها أفضل تمثيل ما كتبته مجلة ماري كلير في أيلول عام 1988، حيث نشرت مقالاً يعزف على وتر افتراضات بالية ورثها عن الرحّالة الغربيين بخصوص النساء الشرقيات:

غالباً ما تأتي خبرة الغربيين بالحجاب من رؤيتهم زمراً من النساء القصيرات، البدينات، المتسربلات من الرأس إلى أخمص القدمين بنوعٍ من الكتّان الأسود الفاحم، وهنَّ يطفن على مهل في متاجر المدن الكبرى. ومع أنَّ هؤلاء النساء يبدون بمثابة الشيء الشاذ والغريب وهنَّ يركبن ويترجلن من سيارات الليموزين التي تراها متوقفة بانتظارهن أمام محلات "الماربل آرش لماركس وسبنسر"، في لندن، إلا أنهن قد يكنَّ في بلادهن ساحرات الجمال، وغامضات، وفاتنات، ومدهشات مثل نجد الصحراء القاحلة في شبه الجزيرة العربية.

ومن الواضح بالنسبة لي أن ثمة خلطاً وتشوشاً فيما يقوله الكاتب عن النساء المحجَّبات. فهو يرى أنهن قد لا يكنَّ على نحو ماصوّرهن الخيال الغربي من جمالٍ وإدهاش، ويرى أنهن قد يكنَّ ساحرات الجمال، وغامضات، وفاتنات، ومدهشات، حين يكشفن أنفسهن، خاصةً في بيئتهن الطبيعية حيث لا يبدون بمثابة الشيء الشاذ أو الغريب.

وبعبارة أخرى، فإن هذا الكاتب لا يُعنى بهؤلاء النساء إلا بوصفهن موضوعات جنسية، وهو يزيد من غموض هذا الأمر ومن لغزيته لأنَّ مثل هذه الموضوعات تبيع جيداً. ولقد استوقفني وأنا أقرأ هذه المقالة، التي عُنْوِنَتْ "جزيرة العرب خلف الحجاب"، وأُرْفِقَتْ بالصور المثيرة كما يليق بمجلة للأزياء، ما اشتملت عليه من ردود أفعال تشبه ما أبداه عدد كبير جداً من سيّاح القرن التاسع عشر في الجزائر، ومصر، وسواها من بلدان الشرق الأوسط، ممن أسهبوا في الكتابة عن المظهر والجنس لدى النساء اللواتي صادفوهن أو حلموا بهنَّ.

فإذا ما بدأنا بما في الروايات والقصائد الرومانسية، وفي كتب الرحلات والقصص التوراتية، من أفكار عن النساء الشرقيات، نجد أنَّ الارتكاس المباشر، الذي يتلو الإثارة الناجمة عن كون هؤلاء الكتّاب قد عادوا في الزمن إلى أيام ألف ليلة وليلة أو الكتاب المقدّس، هو ارتكاس عدواني، غالباً ما يتجلّى في سلوك بعيد كل البعد عن التحضّر؛ كأن ينتهكوا حرمة البيوت، أو يسترقوا النظر إلى النساء المستلقيات على المصاطب أو المستحمّات في الأنهار، أو يسودوا صفحة ثقافات كاملة على أنها منحطة ومتفسّخة، ليصل الأمر في إحدى الحالات إلى حدّ دفع المال لفتاة لقاء ختانها ورؤية هذه العملية من بدايتها إلى منتهاها. كما أننا نجد لدى هؤلاء الكتّاب شعوراً بالعداء تجاه البيوت المغلقة والمدن المغلقة والنساء المحجَّبات اللواتي كنَّ يصدّونهم، هم المراقبين الغربيين، بل ويقلبن الأدوار بين المراقِب والمراقَب، ذلك أن النساء خلف النوافذ الحديدية والعيون خلف الحجاب لم تكن، بالطبع، عاجزة عن الرؤية. ولذا، وكما كتب مالك علولة عن المصوّرين الفرنسيين

في الجزائر، فإنَّ:

هؤلاء النسوة المحجَّبات لم يكنّ بالنسبة للمصوّر لغزاً محيِّراً وحسب، بل كنَّ أيضاً بمثابة هجوم صريح عليه. ولابدَّ من الاقتناع بأنَّ النظرة الأنثوية المحدّقة التي ترشح من خلال الحجاب هي نظرة من نوع خاص؛ فهي، إذْ تركّزها الفتحة الضيقة المخصَّصة للعين، تشبه عين آلة التصوير، أو العدسة التي تجعل من كلّ شيء هدفاً لها.

والمصِّور لا يخطئ هذا. فهو يعرف جيداً هذه النظرة التي تشبه نظرته حين تمتد من الحجرة المظلمة أو من محددة المنظر.

ولذا يشعر المصوِّر بأنه يصوَّر ما إن يجد نفسه إزاء الحضور الطاغي لامرأة محجَّبة؛ وإذْ يصبح هو نفسه موضوعاً للنظر، فإنه يفقد المبادرة، حيث تُسْلَب منه نظرته المحدّقة...

وحيال هذا التحدي الهادئ الذي يكاد أن يكون طبيعياً، فإنَّ المصوِّر يردّ بعملية انتهاك مزدوج، حيث ينزع الحجاب عن المحجَّب ويقدّم تمثيلاً صُوَرِياً للمحرَّم. (الحريم الكولونيالي، ص).

وينظر مالك علولة في كتابه الحريم الكولونيالي في عدّة آلاف من البطاقات البريدية التي أنتجها الفرنسيون في الجزائر وقيل إنها تصوّر النساء والعادات والتقاليد هناك. ويجد علولة أنَّ صورة النوافذ ذات القضبان تتكرر كثيراً في هذه البطاقات بحيث يتّضح للناظر من غير شكّ أنَّ نساء الجزائر يعشن في سجون، أما صور النساء العاريات فتُنْكِرُ على هؤلاء النساء أية طبيعة ما عدا الطبيعة الجنسية في الوقت الذي تخلّف فيه انطباعاً راسخاً بأنَّ المصوِّر قد نجح في مهنته، إذْ رفع الحجاب عن المحجَّب، على الرغم من أنَّ هذه الصور مأخوذة في الأستوديوهات ولموديلات من النساء:

وعلى هذا النحو فإنَّ فكرة المرأة الحبيسة في دارها لابدّ أن تفرض نفسها بطريقة "طبيعية" إلى أبعد حدّ... فإذا لم تكن رؤية النساء متاحةً (أي إذا كنَّ محجَّبات)، فذلك لأنهنّ سجينات. وهذه الموازاة الدرامية بين التحجُّب والحبس ضرورية لبناء سيناريو متخيَّل يفضي إلى تصفية المجتمع الفعلي والواقعي، هذا المجتمع الذي يسبب الإحباط، واستبداله بوهم؛ وهم الحريم. (المصدر السابق، ص 21).

على هذا المنوال ذاته، كانت كتابة رحّالة القرن التاسع عشر (من الرجال والنساء)، مسكونةً بالحريم وبالحجاب. فصور السجون والأغلال في كلّ مكان، مهما

تكن بعيدة عن الموضوع. وكانت رؤية جدار أو مصراع نافذة، أو سماع رنين خلخال تثير لدى هؤلاء الرحّالة أفكاراً عن نساءٍ حبيساتٍ وردود فعل عدوانية تجاه نظام الحياة المغلق في "الشرق"، وذلك النظام الذي يختلف كثيراً عن حياة الغرب الودودة والمنفتحة. ونظراً لتعذّر دخول هؤلاء الكتّاب إلى حياة العائلة . الأمر الذي يبدو متاحاً في أوروبا أمام أي رحّالة أجنبي . فقد انهمر من أقلامهم وابل من الأحكام الأخلاقية المتعلقة بتعدد الزوجات، والحريم، وفجور النساء (شهوانيتهن المفرطة، وغياب المبادئ الأخلاقية لديهن، وميولهن السحاقية، وهلمجرا)، وموقفهن البائس من الأمومة، وغبائهن. ومثل هذه المواقف كانت نتاجاً للمركزية العنصرية وللإيمان بتفوق العنصر الأوروبي. فوصف الحياة في أفريقيا وأميركا اللاتينية يروي عن النساء هناك ما يرويه عنهن في الشرق الأوسط، وإنْ كان "اختباء" النساء في هذه المنطقة الأخيرة قد أثار ردود فعل خاصة تركّزت أكثر ما تركّزت على الحريم، وحين نقرأ قوائم الاتهام بالفجور الذي يعمّمه هؤلاء الكتّاب، ينبغي أن نتذكّر أيضاً أنَّ النساء اللواتي بَدَوْنَ لأولئك الرّحالة متحرراتٍ أكثر من غيرهن، ويستطعن الظهور عليهم أكثر من غيرهن، كُنَّ من البغايا أو الراقصات.

ولقد أشار كثير من الأدب الغربي إلى الحريم كما لو أنه كان موجوداً في كلّ مكان من الشرق الأوسط على النحو الذي صوّرته عليه اللوحات الاستشراقية والروايات عن السراي في استانبول. كما تمَّ التعامل مع هذا التصوير للحريم كما لو أنه مكافئ لتلك المسرحيات التي تصوِّرالحياة اليومية في قصر باكنغهام واللوحات النصفية لسيدات العصر الفيكتوري مما يُعْتَبَر مطابقاً لحياة العائلة الإنجليزية وسلوكها وعاداتها. وكان السّياح الأوروبيون "يعرفون"، حتى قبل أن يغادروا أوطانهم، أنَّ "الحريم" عالم فاسق تُزْرَب فيه معاً نساءٌ جميلات، وشهوانيات وتافهات، فيستلقين على أرائك طيلة النهار، يدخّن الغلايين، وينتظرن السيد أن يأتي ليختار إحداهن، فإن لم يقع عليهن الاختيار أطلقن العنان مع بعضهن بعضاً لأفعالٍ لا يمكن وصفها (أو أنها توصف وصفاً مفصَّلاً في بعض الأحيان). لكن الواقع هو أنَّ أغلبية نساء المنطقة كنَّ يعشن في القرى. وعلى الرغم من معرفة أنَّ حياتهن كانت مختلفة عن الوصف السابق كلّ الاختلاف، وكثيراً ما كُتِبَ عنها بإسهاب نظراً لسهولة مراقبتها، إلا أن ذلك لم يَعُدْ عليهن (أو على نساء المدن الفقيرات اللواتي يعملن خارج المنزل)، بأي قَدْرٍ من الاحترام الإضافي. وذلك لأن الكتّاب كانوا يكتفون بواحدٍ من خيارين، فإما أن يطلقوا العنان لخيالاتهم الجامحة عن العذراوات عند النبع، مستذكرين رفقة التي يطلبها إبراهيم لابنه إسحق أو مريم العذراء، أو أن يصرفوا النظر عن هؤلاء النساء بوصفهن جاهلات ومنحطّات، أشبه ببهائم الجرّ. وبذا تتواصل ضروب

التعميم عن النساء الحبيسات.

وعلى الرغم من تراكم أدلة كافية في القرن التاسع عشر تثبت أنَّ النساء المسلمات . بصرف النظر عن السراي وغيره من أنواع الحريم الكبيرة . كُنَّ حرَّات في الخروج من البيت والعودة إليه ويمارسن سلطة واسعة في داخله، إلا أنَّ كثيراً من الأوروبيين تشبثوا بالفكرة التي مفادها أنَّ وضع هؤلاء النساء يبعث على الأسى وأنّ الحريم مكان للفجور. ومع أنَّ كلمة "حريم" (من "حرام") تعني حجرات البيت حيث يقيم النساء والأطفال . والتي يُقْصَى عنها الرجال ما عدا الزوج وبعض الأقرباء المقرّبين . أو تعني نساء البيت، فإن الطبعة الأولى من قاموس روجيه

(Roget's Thesaurus)'

عام 1852، أوردت كلمة "حريم" تحت كلمة " impurity" (دَنَس)، جنباً إلى جنب، مع كلمات مرادفة للمبغى. ولقد استمر ذلك كمعنى وحيد إلى حين صدور طبعة Everyman من هذا القاموس عام 1952 حيث وردت كلمة "apartment" (شقّة) كمعنىً ثانٍ. أما طبعة عام 1962، فلم تضع كلمة "حريم" تحت المدخل "impurity"، وإنما تحت المدخل "womankind" (جنس النساء)، والمدخل " love - nest" (عشّ الحب)، وكان ذلك صائباً، غير أنَّ الأصوب هو ما أوردته الطبعات الأخيرة حيث وضعت كلمة "حريم" تحت المدخل "womankind"، والمدخل "Seclusion"، (مكان منعزل)، مع أنَّ الطبعة التي صدرت عام 1972، في لندن عن Galley Press باسم Every day Poget sThesaurus'

عادت إلى وضع الكلمة تحت المدخل القديم: "impurity".

ومع أنَّ النساء من الرّحالة كُنَّ قادرات على زيارة الحريم، إلا أنَّ ردود أفعالهن كانت معقّدة وانتقادية إلى أبعد حدّ في أغلب الأحيان. وأنا لا أشير هنا إلى نساء مثل لوسي دَفْ غوردن، التي عاشت في مصر سبع سنوات ووافتها المنية هناك عام 1869 بسبب إصابتها بالسلّ، وإنما أشير إلى عدد كبير من السائحات اللواتي كُنَّ يقمن بزيارات منظمة إلى هذا الحريم أو ذاك، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فتلك الزيارات غالباً ماكانت قصيرة جداً، وغالباً ما اتّسمت بسوء فهم متبادل وأحاديث متكلّفة من خلال مترجم. ونادراًما خطر للرّحالة الغربيين من النساء أن يفكرن أي تفكير عميق بالأثر الذي يتركه حضورهن على ماكان يجري، فما كُنَّ يلاحظنه لم يكن الحياة اليومية العادية على وجه التحديد، إذْ كُنَّ جزءاً مما كان يجري. وعلاوة على أنّ بعض الكاتبات كن يسخرن من ردودأفعال النساء على زياراتهن لهنَّ ليظهرن مدى جهلن وصبيانيتهن، فقد شعرت كثيرات من هؤلاء الكاتبات بأنَّ لديهن الأهلية والكفاءة الكافية لإطلاق أحكام واثقة وأكيدة، فإنْ لم تكن

النساء جميلات وفاسدات كما هُنَّ في اعتقادهن، فلا بدَّ أن يكنَّ إذاً أمّيات، وأمّهاتٍ رديئاتٍ يثرن الشفقة لهذه الحياة المملة التي يعشنها. بل إنَّ البعض كن يعتبرن أنَّ لديهن من المعلومات المسبقة مايكفي لأن يرفضن الزيارة أصلاً. ومن هؤلاء إ.هـ. ميتشل في عام 1891،/ حيث أشارت إلى أنها كانت لتقوم بالزيارة لوكان لذلك أن يساعد "أخواتنا المسكينات" على النجاة من أَسْرِهن، أما الذهاب لرؤيتهن في حبسهن البغيض فهو أمر أصعب من أن تحتمله مسيحية (عن لين تورنتن،، المرأة في اللوحات الاستشراقية). أمّا هارييت مارتينو، المناضلة الإنجليزية من أجل حقوق النساء، فقدقامت بزيارة حريمين وعلّقت ببساطة أنها لا تستطيع أن تفكر بالصباحين اللذين قضتهما هناك دون أن ينقبض قلبها على نحوٍ يفوق ما أصابها في مدارس الصمّ والبكم، أو المصحات العقلية، أو حتى السجون (الحياة الشرقية، المجلد II، ص 147).

أمّا في الواقع، فقد كانت نساء الطبقة الوسطى والعليا في مصر يكتبن المقالات ويصدرن الكتب التي تتداولها الأيدي في ضروب الحريم منذ أوائل الستينيات من القرن التاسع عشر. ومع حلول العقد الأخير من ذلك القرن كانت الصحف النسوية قد صدرت أيضاً. ولقد أطلقت مارغو بدران على هذه العقود اسم "مرحلة النسوية المستترة"، حيث لم تكن أصوات النساء مسموعة للعالم الخارجي بسبب عزلة النساء والفصل بين الجنسين، غير أنَّ قلّة ما من الرّحالة الغربيين لا بدَّ أن تكون قد تمكّنت من سماع ما كان يجري أو من قراءة ما كان يُنْشَر للنساء العربيات في القرن التاسع عشر من ضروب الكتابة الشعرية، والقصصية، والمقالات التي تتناول العلاقة بين الرجل والمرأة، والمعاجم التي تشتمل على تراجم لأعلام النساء وما إلى ذلك (مارغو بدران ومريام كوك، فَتْحُ البوابات). بل إنَّ كثيرات من نساء الطبقة الوسطى والعليا في مصر كُنَّ قد انخرطن في النضال ضد الاحتلال البريطاني واشتركن في المظاهرات عام 1919، حيث كفَّت كثيرات منهن إثر ذلك عن ارتداء الحجاب الذي يغطي الوجه.

وحين كان الرسامون يرسمون النساء جماعات، فإن الحمام التركي كان خلفيةً نمطية لمثل هذه الرسوم. وما يلفت الانتباه أنَّ الرسّامين الذين صوّروا النساء بوصفهن أمهات هم قلّة قليلة وحسب بين الرسامين الاستشراقيين قبل نهاية القرن التاسع عشر، وذلك قياساً بالعدد الكبير من اللوحات التي تصوّر النساء الغربيات ومن حولهن أطفالهن. ويعود هذا في جانب منه إلى أن الخلفية "الغريبة" كانت تمكّن هؤلاء الرسامين من رسم أشياء ماكان لهم أن يرسموها على خلفيات وطنية دون تبعات وخيمة؛ ذلك أنَّ "فتاةً شبه عارية ومثيرة على عتبة في الجزائر هي أمر

غريب ومدهش، أما الفتاة ذاتها وفي الوضع ذاته علىعتبة في باريس فهي أمر فاحش وقذر". (بيترغي، التجربة البرجوازية، المجلد ا، ص 392).

بيد أنَّ ماكان يعزز مثل هذه المواقف لم يكن مقتصراً على طرائق النظر إلىالنساء "الشرقيات"، وإنّما تمثّل أيضاً في الأفكار الأوروبية السائدة بخصوص دورالمرأة. فالإيديولوجية البرجوازية الشائعة كانت قائمة علىمعارضة بين عالمين، عالم عمل الرجل العام المغترب وعالم عمل النساء الخاص غير المغترب والمرتبط برعاية الأطفال والتضحية. كما كانت البنية برمتها معتمدةً على تعزيز مُثُل الزواج الأحادي وصورة النساء بوصفهن كائنات جنسية سلبية. ولذا فقد كان من شأن تصوير نساء الحريم كأنهن نساء عاديات يعتنين بأطفالهن ويرعين منازلهن كما تفعل النساء في أوروبا أن يقوّض كلّ دعائم الحياة العائلية الغربية.

وذلك في قرن من التغير المتلاحق، ومع ثقافة الطبقة الوسطى "الانتقائية المليئة بضروب التوتر والدوافع المتناقضة"، (كما يصفها بيترغي)، حيث كان من الضروري أن يتمّ الحفاظ على هذين العالمين المنفصلين، اللذين كانا عرضةً لتهديد دائم ومتواصل.

فالقرن التاسع عشر هو فترةٌ كان على الناس فيها أن يتكيفوا مع صنوفٍ من التغير الشديد في حياتهم اليومية حتىأنهم حاولوا تجميد الأشياء وتجزئتها بغية الحدّ من ذهولهم. فالتصنيع، والنقل، والاضطراب والتغيّر السياسيين، وتعاظم تجارة ما وراء البحار، والاستعمار، ومراحل النمو والركود، وضروب الصراع بين الفلسفة والدين في أرجاء القارة الأوروبية، وبين العلم والدين في إنجلترا، كلّ ذلك عمل على تغيير المجتمع ودفع البشر لأن يكونوا في آنٍ معاً متعجرفين وغير واثقين حيال مكانتهم في العالم. كما كان على البشر أن يتكيفوا مع إحساس جديد بالزمن أدخلته القطارات، والمحركات البخارية السريعة، والخدمات البريدية فضلاً عن الدراسات الجيولوجية والآثارية في النصف الأول من ذلك القرن وكتاب داروين أصل الأنواع في عام 1859، أي بعد بضع سنوات من معرض الكريستال بالاس عام 1851، والذي يشكل الذروة التي بلغها القرن التاسع عشر:

إنها لمفارقة ساخرة أنَّ مجتمعاً يعتبر ذاته القمة الفريدة للحضارة كان عليه أن يعمل على رعاية الحفريات التي أطاحت بذلك الوهم المريح.

فالتيار الثقافي الذي ينتمي إليه الفكتوريون لم يكن سوى واحد وحسب من تيارات التاريخ الكثيرة، ولعله ليس الأكمل بينها، فما بالك بأن يكون الأبقى. ومن المؤكَّد أنه لم يعد بالإمكان القول إن اليهودية ـ المسيحية قد احتلت على الدوام مركز المسرح العالمي؛ فهي مجرد حدث واحد في دراما معقدة تعود إلى عصور

طويلة ماضية.(ريتشارد. د.ألتيك، الناس والأفكار في العصر الفيكتوري، ص ص 99 ـ 100).

مع منتصف القرن الثامن عشر، كان الإنتاج المنزلي قد بدأ بإفساح المجال أمام إنتاج المصانع، مما أفضى إلى تطور الإيديولوجية البرجوازية، بخصوص العالمين المنفصلين. وراحت العوائل محدثة النعمة تبني فيلات تعزل فيها النساء وتقطعهن عن العمل في المجال العام. وقَضَتْ فكرة "التهذيب" التي لعبت دوراً كبيراً في تلك الفترة بأن على نساء الطبقة الوسطى أن ينافسن نظراءهن من الطبقة العليا، فكان عليهن ألا ينخرطن في أي عمل مأجور مالم يكن ذلك أمراً لا مفرَّ منه. ولقد كُتِبَتْ في تلك الفترة روايات كثيرة عن الطريقة التي كنَّ يقضين فيها أيامهن في تعلم الأشغال النسوية والقيام بزيارات متبادلة متكررة بعضهن لبعض. أما التعليم الذي نلنه فكان محدوداً إلى أبعد حدّ ولم يكن المقصود منه سوى جعلهن زوجات وأمهات طيبات، كما كانت الصفات والخصائص الجنسية التي اعْتُرِفَ لهنّ بها معدَّةً لهذا الغرض ذاته.

وبالمقارنة، فإنَّ النساء في النصف الأول من القرن الثامن عشر لم يكن يُنْظَر إليهن على هذا النحو. فحتى أواخر أربعينات القرن الثامن عشر "كان ثمة تمثيل ثابت للنساء بوصفهن موضعاً للمشاعر الجنسية الجامحة والجوع الجسدي... وكُنَّ يُقْرَنَّ إلى الجسد، والرغبة، والنزوات والأهواء البعيدة عن الطابع الاجتماعي، والهشَّة تالياً"(ماري بوفي، التطور اللا متكافئ، ص ص 9 . 10). ومنذ منتصف القرن الثامن عشر فصاعداً بدأت صورة النساء هذه بالتحول ببطء باتجاه المثال المنزلي، أو ملاك البيت الذي يحفظه كملاذ من العالم الخارجي القاسي.

وفي عام 1761، أطلق جان جاك روسو في كتابه الشهير "إميل" فكرته عن التربية الملائمة التي ينبغي أن تتلقاها صوفي، أو المرأة المثالية كما يراها. وكتب يقول إنَّ هذه التربية يجب أن تكون متصلة كلّ الاتصال بشؤون الرجال، ذلك أنَّ على المرأة أن: "تمتعهم، وتنفعهم، وتكون محبوبة عندهم وتتشرّف بهم، وتعلّمهم في الصغر، وترعاهم في الكبر، وتشير عليهم، وتواسيهم، وتجعل الحياة سائغة ومقبولة لديهم".

ولقد عززت الداروينية في القرن التاسع عشر هذه الأفكار، حيث أشارت إلى أن تطور المرأة الخاص قد جعل منها عضوية متكيفة مع تنشئة الأطفال في الوقت الذي جعلها هشّة وسيئة التكيّف مع المساعي الفكرية. وبالطبع، فإنَّ الصورة القديمة التي قضت بأن تكون النساء محكومات من قبل الرجال وفي حمايتهم لم تختف تماماً بأي حال من الأحوال، كما أنَّ الصورة الجديدة لم تكن أكثر من صورة مثالية ليس

غير.

ولقد تمَّ الإقرار بوجود الرغبة الجنسية لدى بعض النساء، إنما مقابل النظر إليهن على أنهن "بلا أخلاق"، إما أن يكنَّ من بنات الطبقة الدنيا. كفتيات المصانع اللواتي وُصِفْنَ بوضاعة الأخلاق ولم يكن من الممكن قبولهن خادمات في المنازل. أو من النساء "الغريبات"، كالغجريات ونساء الأعراق الأخرى، أو مجرد مجنونات وحسب. ومع ذلك، فقد كان يُرى أن سنّة القيم البرجوازية هذه تصلح للطبقة الوسطى كما تصلح تالياً لأي أحد آخر، خاصةً أنها تترك الحرية للرجال نظراً لما لديهم من "أهواء أقوى".

وحين عمد الرّحالة إلى الشرق الأوسط إلى مقارنة حياة النساء فيه بحياة النساء في أوروبا لم يقارنوا بين أنداد، ذلك أنهم كانوا يتحدثون بصورة تكاد أن تكون ثابتة عن النساء الأوروبيات من الطبقة الوسطى. وحتى آنذاك لم تكن المقارنة شريفة أو نزيهة. فمن الواضح أن كثيراً من هؤلاء الكتّاب لم تكن لديهم أية معرفة بحياة النساء من الطبقة العاملة الأوروبية ومدى تدهورها وانحطاطها. وحين كانوا يلتقون بالنساء المحجَّبات و"السجينات"، كان أكثر الكتّاب من الرجال يتوقون إلى رؤيتهن وامتلاكهن في الوقت الذي يؤكّدون فيه على اختلاف نسائهم عنهن. أما الكاتبات النساء فكُنَّ يملن إلى وصف المساواة التي يتنعمن بها بأوصاف متفاخرة، متناسيات ما عانته كثيرات منهن في مجتمعاتهن من ضجر وإحباط ويأس، مما كان سبباً في سفرهن وترحالهن في كثير من الحالات.

بل إن بعضهن واجهن مشاكل لمجرد عزمهن على السفر، ما لم يَكُنْ بصحبتهن مرافق من الذكور. وعلى سبيل المثال، فإنَّ كتاب ميبل شارمان كراوفورد "عبر الجزائر" الذي نُشِرَ عام 1863، يتضمن فصلاً تمهيدياً بعنوان "التماس من أجل السيّاح من النساء"، حيث تشتكي قائلةً:

في حين يمكن القبول صراحةً بأنَّ غرابة الأطوار أو الطرافة الذكورية أمر يستحق الإعجاب، فإن قلة قليلة هي التي قد توافق على أيّ خروج تخرجه امرأة على القواعد المعتادة، أو تجد أنَّ له ما يبرره. وفي حين نصفق لجداتنا لتخطيهن الأعراف السائدة في أيامهن، ونعترف بحقّ السيدات الصينيات أو التركيات بالخروج والطواف بأقدامٍ طليقةٍ ووجوه سافرة، فإننا نتشبّث بإجلالٍ لا مبرر له لكلّ قيد يفرضه المجتمع الذي نعيش فيه على حرية النساء في التصرّف، وذلك بنفس القدر من الوضوح الذي نرى فيه إلى حماقات أسلافنا أو حماقات الأمم المعاصرة.

وما تنتقده كراوفورد هو الحفاظ على القاعدة التي تقضي "بألاّ تسافر امرأة دون أن يكون سيد إلى جانبها"، وأثر هذه القاعدة في زيادة القيود التي تكبّل المرأة.

وهـي تتـابع قائلـةً: **وإنْ لـم يكـن استكشـاف الـبلاد الأجنبيـة هـو الغايـة الأرفـع أو الاهتمـام الأنفـع للنسـاء، فإنـه علـى الأقـل أجلـب للتطـور، فضـلاً عـن كونـه أكثـر تسلية، من أشغال الإبرة أو التطريز التي يلتمس بها عدد هائل من السيدات، في البيوت، تزجية ملل أيامهن الفارغة.**

وفي النظرة الأوروبية الذكورية إلى العالم، غالباً ما نجد النساء وسكان البلدان الأخرى وقد تمَّ "تصويرهم ومعاملتهم كأطفال بحاجة إلى الحماية والرعاية التي توفرها سلطة ذكورية/ امبراطورية نظراً لضعفهم وبراءتهم وقصورهم". (جوانا دي غرو، "الجنس" و"العِرْق": "بناء اللغة والصورة في القرن التاسع عشر").

وإذا ما كان الرجال الأوروبيون قد اعترفوا بحقّ النساء التركيات في الخروج سافرات، كما قالت ميبل شارمان كراوفورد، في الوقت الذي بذلوا فيه كلَّ جهد لمنع نسائهم من تجاوز حدود معينة، فذلك لأنهم كانوا يحاولون استخدام النساء التركيات . أو غيرهن من النساء الشرقيات . لدكّ النظام الاجتماعي هناك تحت ستار تحرير هؤلاء النساء من ربقة رجالهن. وأساس هذا أنَّ الرجال الأوروبيين كانوا ينظرون إلى نساء البلدان الأخرى على أنهن الحافظات للقيم التقليدية والسلفية، مما جعل من الضروري التعاون معهن لترسيخ حياة عائلية على النمط الغربي، والتي كان من الواضح تفوقها على سواها من ضروب الحياة العائلية الأخرى.

أما الرحّالة من النساء فكُنَّ في بعض الأحيان ممزقات بين التماهي مع جنسهن والتماهي مع عرقهن. ولأنَّ أهل المنطقة كانوا يعاملونهن معاملة الرجال، ولأنهن كُنَّ يصرفن في الحديث مع الرجال وقتاً أطول بكثير منه مع النساء، غالباً ما بدا أنهن يرين إلى النساء بعيون ذكورية. وفي بعض الأحيان كُنَّ يزرن النساء في البيوت فيبدو لهنَّ أنهن ضجرات، وسجينات، وجاهلات، الأمر الذي لعله قد ذكَّرهن بأوضاعهن الخاصة في منازلهن. وغالباً ما وصفن من التقينهن من النساء بأنهن طفلات، على طريقة الرجال ذاتها. وعلى الرغم من التعاطف مع مشاكل النساء الفقيرات الذي أبدته بعض النساء ممن مكثن فترات طويلة في بلدٍ ما أو قمن فيه بأعمال التبشير، إلا أنهن أخفقن في فهم الأسباب الفعلية لهذه المشاكل، التي غالباً ما تمثّلت بالافتقار إلى الماء النظيف والرعاية الطبية لا بجهل النساء أو فجورهن. والحال أنَّ هذه التهم الأخيرة تتطابق مع نزوع الطبقة الوسطى في أوروبا إلى اتهام نساء الطبقة العاملة هناك بأنهن أمهات وربّات منزل سيئات نظراً لما زُعِمَ من سُكْرهن وفسادهن الخُلُقي وعجزهن عن إدارة المصروف.

والحقّ أنَّ النسويين لم يختلفوا عن غيرهم في اتّخاذ مواقف مركزية أوروبية واستعمارية. وحين أخذت النساء العربيات بالانخراط في النضالات الوطنية، غالباً ما

سارعت النساء الأوروبيات إلى الإشارة إلى ما يرتكبنه من خطأ. ومن الأمثلة على ذلك ما تقوله ترويريدج هال في كتابها "مصر في صورة ظليلة":

"**إيه أيتها النساء، يا من تقاتلن من أجل الحرية أروع قتال وأنبله، فلتنسين في الحال كلّ كفاح سياسي. إنَّ المهمة الملقاة على عاتقكن لهي أعظم أهمية بما لا يقاس من الحكم الذاتي لبلادكن. فلتنسين كل شيء ماعدا إلغاء تعدد الزوجات، تلك اللطخة الشنيعة التي تشوه سمعة بلادكن الطيبة".(64).**

ومن يقرأ ذلك الركام من ضروب التعميم المكتوبة عن النساء في شمال إفريقيا والشرق الأوسط، لابدَّ أن يدهش لتلك السهولة التي كان يتقبّل بها الرحّالة ما كان يقوله لهم رجال المنطقة عن النساء هناك، ومسارعتهم إلى إطلاق أحكام القيمة الزائفة والتصورات المسبقة، ورفضهم الاعتراف بحقيقة التنوع الواسع في الأوضاع التي تعيشها النساء، وصرفهم النظر عن الفروق الواضحة بين المدينة والريف والتفاوت الشديد في توزيع الثروة. وهذا ما تعلّق عليه سارة غراهام . براون قائلة:

"**ثمّة تنوّع واسع في أدوار النساء الاجتماعية والاقتصادية، تبعاً للعمر والطبقة والظروف العائلية والمجتمعية. أما الفصل بين العام والخاص الذي يُسْتَخْدَم عادةً في وصف هذه الأدوار، فقد لا يكون الطريقة الأفضل في النظر إليها. ولعل الأجدى، كما تقترح الأنثروبولوجية روكسان دوسن، هو أن نتفحّص ما تدعوه "الآفاق الاجتماعية" لجماعات بعينها من النساء، هذه الآفاق التي تحددها عوامل شتى، أهمها الظروف الاقتصادية والقيود الاجتماعية المفروضة تبعاً لتصورات الرجال وما يعتبرونه السلوك القيم الذي ينبغي أن تسلكه النساء في ذلك المجتمع.(صور النساء، ص 86).**

وحين كان الرّحالة يقابلون امرأةً لا ينطبق عليها تصورهم عن خضوع المرأة الشرقية وخنوعها، عادةً ماكانوا يعتبرون ذلك ضرباً من الاستثناء الذي يثبت القاعدة، وذلك على النحو ذاته الذي كان يتعامل به الرجال مع من دعونهن بالنساء "المنحرفات" في أوروبا (واللواتي يشكّلن الأغلبية في حقيقة الأمر). ومن الأمثلة على ذلك ما في رسائل مدام ميشو ومدام بوجوليه التي أرسلتاها من مصر بين عامي (1830 . 1831). فحين دخلتا أحد البيوت في قرية مصرية، سمعتا فلاحةً تصرخ غاضبةً في وجه زوجها، فكان من الطبيعي بالنسبة لهما أن تعتبرا صوت السلطة الصادر عن امرأة مسلمة أمراً غريباً أشدّ الغرابة، ذلك أن القرآن يأمر النساء بالطاعة! وعلى أية حال، فإن مترجم هذه الرسائل لا يلبث أن يسارع إلى طمأنة القرّاء مشيراً أنَّ مثل هذه الحالة "ليست القاعدة، بل الاستثناء؛ فالنساء المصريات عموماً خانعات كالإماء"(رسائل من الشرق، ص 83).

وفي مسرحية عُرِضَتْ مؤخَّراً بعنوان "مدام بترفلاي"، تتساءل سونغ، نجمة الأوبرا، عن السبب وراء قيام الرجال بلعب أدوار النساء في أوبرا بكّين، ثم تجيب قائلة: "لأن الرجل وحده من يعرف الطريقة التي يُفْتَرضَ بالمرأة أن تمثّل بها"، ولطالما عرف الرجال كيف ينبغي أن تتصرف المرأة. فعلى الرغم من اختلاف النساء، واختلاف الأساليب، إلا أنَّ الرجال وحدهم من يحدّد كلّ ذلك، سواء في الشرق أم في الغرب.وأكثر ما يصدم المرء لدى قراءته ماكتبه الرحّالة في وصف حياة النساء "الشرقيات" في القرن الماضي هو ذلك المستوى الرفيع من النفاق فيما يختص بوضع المرأة في الغرب.

فالسؤال الحقيقي هو ما مدى الفوارق في حياة النساء في كلتا المنطقتين، والتي تؤدي إلى مثل هذا التفاوت في الأوضاع الاقتصادية والسياسية، أياً تكن المظاهر الخارجية والأساليب المختلفة في تنظيم شؤون الأسرة؟ وهل المسيحية هي السبب الذي يجعل وضع النساء الأوروبيات على هذه الدرجة من الاختلاف، نظراً لاعترافها بالقيمة الحقيقية للمرأة، كما ادّعى الكثير من الكتّاب؛ ربما كان علينا، قبل قراءة ما خطّه الكتّاب عن النساء الشرقيات، أن نلقي نظرة على وضع النساء في أوروبا وما حمّله الرحّالة معهم من أفكار تتعلق بطبيعة المرأة.

فمع تنامي تأكيد الإيديولوجيا البرجوازية في القرن التاسع عشر على حصر المرأة بالبيت، كان ثمة جهد مبذول لإقامة تعارض مُحْكَم بين عالم الرجل وعالم المرأة، بين العالم العام والعالم الخاص، وذلك باللجوء إلى"غريزة" الأمومة لدى المرأة بوصفها جوهر كينونتها الذي لا يقتصر على جعلها منشئة أطفال وحسب بل يهبها ضرباً من النفوذ الأخلاقي بفضل طبيعتها المُحِبَّة والمضحيّة. وربما وافق كثير من الرجال على ما كتبه الرسام الشهير ديلا كروا في مفكرته بعد زيارته الجزائر، حيث قال: "ياللجمال! لكأننا في أيام هوميروس! فالمرأة في مدقّتها منهمكة في رعاية أطفالها، أو في غزل الصوف أو تطريز أقمشة جميلة. تلك هي المرأة كما أفهمها"، (أوردته آسيا جبّار في كتابها نساء الجزائر في مساكنهن).

وبالطبع، فإنَّ الحفاظ على هذه البنية المؤلَّفة من عالمين منفصلين (ومتساويين)، لم يكن ممكناً على مستوى المجتمع ككل.فمثل هذه البنية تظلّ ضرباً من المثال الذي لا يُطَال أبداً... بل إنَّ ذلك لم يكن مرغوباً فيه من الناحية الاقتصادية، لأنَّ المرأة كان تشكّل جزءاً أساسياً من القوة العاملة، على الرغم من امتعاض الرجال ومعارضتهم عمل النساء في بعض المهن. ومع ذلك، فقد أمكن للجدل المديد حول وضع المرأة أن يتجاهل كلَّ هذا مادامت البنية الأساسية بعيدة عن أي تهديد. غير أن تهديداً متزايداً أحاق بفكرة العالمين المنفصلين بتوالي سنوات

القرن التاسع عشر. ولقد تحدّثت ماري بوفي في كتابها التطور اللا متكافئ عمّا أسمته "حالاتٍ حدّية". كيما تلقي الضوء على ماكان يجري في إنجلترا من تحديات وتحولات. ففي تلك الفترة التي عاش فيها كثير من نساء الطبقة الوسطى حياة عزلة وقيود، كانت كثيرات منهن أيضاً يبذلن جهوداً واسعة في أعمال البرّ والخير. وكان ذلك مقبولاً لأنه كان يجري في العالم "المنزلي" الواسع ولم يكنّ مأجوراً، بل كان يعكس طبيعة النساء وما ينطوين عليه من تضحية ونكران للذات. أما أخواتهن الأقل حظاً فقد دفعهن الفقر إلى العمل بأجور بخسة، مربيات أطفال مثلاً، حيث كان الغموض يكتنف وضعهن. وليست هذه سوى واحدة وحسب من الحالات الحدّية التي توردها ماري بوفي في الإشارة إلى ماكان يعترض تلك البنية الثنائية من مخاطر التهديد.

لقد تمَّ تصوير هذين العالمين على أنهما عالمان منفصلان لكنهما متساويان، ولعلنا لا نجد من صوّر هذين العالمين على هذا النحو بذلك العداء للمرأة الذي نجده فيما كتبه بيير جوزيف برودون عام 1846:

بالنسبة لي، كلما فكّرت بالأمر أكثر، ضعفت قدرتي على تبرير ما يُقَدَّر للمرأة خارج البيت والعائلة. فأنا لا أرى أية منطقة وسطى بين البغي وربّة المنزل (أقول ربّة المنزل، لا الخادمة). فما الذي يحطّ من قدر المرأة إذا ما اتخذت هذا الخيار؟ وبأي منظور يكون دور المرأة، المثقل بأعباء إدارة شؤون المنزل وكلّ ما يتعلق بأمور الاستهلاك والادّخار، أدنى مرتبة من دور الرجل، الذي تتمثّل وظيفته في توجيه الورشة، أي في قيامه بدور حكومة للإنتاج والتبادل؟ (سوزان غروغ بل وكارين.م.أوفن، المرأة والعائلة والحرية: وثائق، ص 191).

ومع هذا، فقد قبلت نساء كثيرات مثل هذا الرأي، نظراً لما كان شائعاً في أوساط الطبقتين الوسطى والعليا من إيمان عميق برسالة خاصة تؤديها المرأة. وحين كانت النساء من الرحّالة إلى شمال إفريقيا والشرق الأوسط يخبرن من يلتقينهم هناك عن الزواج الغربي القائم على المساواة التامة لعلهن كُنَّ مقتنعات بذلك فعلاً أو كُنَّ يطلقن ضروباً من التعميم الذي لا يستند على أكثر من خبرة محدودة وناقصة. والحقَّ أن كثيراً من النقد الذي وجهنه للمجتمعات التي زرنها كان من الممكن أن يوجَّه أيضاً إلى مجتمعاتهن.

ففي إنجلترا القرن التاسع عشر كان يُنْظَر إلى النساء بوصفهن مشكلة. فمن جهة أولى، لم تكن النساء راضيات على الدوام بالمكانة المقسومة لهن في المجتمع، أمَّا من جهة ثانية، فقد كانت أعدادهن كبيرة جداً بالنسبة لمجتمع قائم على الزواج الأحادي وقدسية المنزل وتبعية النساء، بل إن الحقائق على أرض الواقع كانت أسوأ

من ذلك بكثير. ففي عام 1849 لفت هنري ماتيو الأنظار إلى انتشار البغاء بين عاملات الخياطة في لندن، وأشار إلى أن السبب الذي يقف وراء ذلك هو الفقر المدقع والأجور الزهيدة. وفي اجتماع نظّمه ماتيو في ذلك العام لأكثر من ألف من العاملين في صناعة الملابس الجاهزة، صعد إلى المنصّة دون علم مسبق من ماتيو كلّ من اللورد آشلي والسيد سيدني هربرت (وهما مصلحان اجتماعيان) وأعلنا أن الحلّ الأمثل لهذه المشكلة هو الهجرة. فقد قُدِّرَ في ذلك الحين، أنَّ ثمة زيادةً تبلغ (500000)امرأة، في إنجلترا وويلز، وهو عدد كان بمقدور المستعمرات، لحسن الحظّ، أن تستوعبه بكلّ يسر وسهولة. (إ.ب. طومسون في تقديمه لكتاب ماتيو المجهول، ص 25). وفي عام 1851 أظهر إحصاء السكان الرسمي أن 25% من نساء إنجلترا وويلز ممن بلغن الثلاثين لا يزلن عازبات وأنَّ مليونين من أصل ستة ملايين في بريطانيا يُعِلْنَ أنفسهن. (ولقد أظهر هذا الإحصاء أيضاً أنَّ النسبة المئوية ذاتها من الرجال ممن بلغوا الثلاثين لا يزالون عازبين). ولقدناقش و.ر. غريغ هذه "المشكلة" في عام 1862، في مقالة عنوانها" لماذا النساء زائدات عن الحاجة؟!" وحاول أن يبيّن أنَّ هؤلاء النساء الفائضات هنَّ "الشرّ والآفة التي تجب مداواتها". وكان الدواء مرّة أخرى ترحيل 500000 إلى المستعمرات، الأمر الذي سيتكفّل بالقضاء على هذه الظاهرة. وفي عام 1913 كان السِّرْ ألموت. إ. رايت، المناهض العنيد لتحرر المرأة، لا يزال ينصح النساء "الفائضات" بالهجرة تفادياً للهبوط إلى طبقة اجتماعية أدنى والاضطرار إلى كسب عيشهن بأنفسهن (الدعوى غير المهذّبة ضد حق النساء في التصويت، ص 70).

ورأى و.ر. غريغ أن الهجرة ستحلّ أيضاً مشكلة البغاء التي كانت منتشرة في أوروبا على نطاق واسع. أما تشارلز بوث فيقول عن هذه القضية في دراسة له عن فقراء لندن في ثمانينات القرن التاسع عشر:

ثمّة في كل طبقة من الطبقات بعض النساء ممن يلذن بهذه الحياة كلما أجبرتهن الظروف على ذلك، فينضفن إلى العضوات الدائمات في هذه المجموعة المتنوعة من النساء: عاملات موسميات في مهنة الخياطة والتفصيل، على سبيل المثال، أو فتيات من الأحياء الفقيرة ممن يحتلن على العيش بهذه الطريقة، أو نسوة معدمات، أو زوجات مُهْمَلاَت، أو أرامل، وذلك بضغطٍ من العوز والفاقة؛ أو نساء ينسقن إلى مثل هذا المسلك بسببٍ من زوج فاسد أو والد رديء، وهذه حالة أسوأ من جميع سابقاتها. (لندن تشارلزبوث (تحرير فْرِدْ وإلمان)، ص ص 193 ـ 194).

ولقد ازدهرت تجارة البغاء على نحو خطير في فرنسا أيضاً نتيجةً لتضافر

إفقار النساء مع ازدواجية المعايير الجنسية بالنسبة للرجل والمرأة والمطالبة بأن يكون الرجال "ذوي خبرة" قبل الزواج، وهكذا، فقد افتُرِضَ بنساء الطبقة العاملة والنساء المهاجرات من المستعمرات أن يكنَّ ضماناً لطهارة زوجات البرجوازية وبناتها.

وفي روايته (واحدٌ من فاتحينا) (1891)، يصور جورج ميريديث "مهراجا من الشرق"، يطوف الشوارع ليلاً خلال زيارته إلى لندن ويلاحظ أنَّ "مجتمعات الزواج الأحادي تنمّ على مظهر لائق وخلفية شنيعة". وتشتمل هذه "الخلفية الشنيعة" على مستويات عدّة تبدأ بالمومس العصرية التي تحرص على أن تعيش في عزلة وتأبّى التحرّش بالزبائن وتنتهي بأفقر العاهرات وأشدهن انحطاطاً. ولقد وصف الدكتور إيفان بلوك، وهو باحث في العلاقات الجنسية في أواخر القرن التاسع عشر، صالونات الشراب والملاهي في ألمانيا وفرنسا حيث كانت تمارس "دعارة سرية":

واجهاتها التي توحي بالغموض، وستائرها القاتمة التي تُحْدِثُ مايشبه العتمة، وحجراتها المنفصلة الصغيرة المضاءة بمصابيح خافتة ملونة، وصورها المثيرة المعلقة على الجدران، وأرائكها الواسعة الضخمة.... كلّ ذلك يسبغ عليها مظهر المواخير الصغيرة.(الحياة الجنسية في عصرنا، ص 341).

وربما قيل أيضاً إنَّ ذلك يسبغ عليها مظهر "الحريم" كما تتصوره المخيلة الشعبية.

وإذاً، فقد عوّلت الإيديولوجيا البرجوازية على غضّ الطرف عمّا يجري على أرض الواقع وتجاهله. فازدواجية المعايير الجنسية تقرّ بوجود "أهواء أقوى" لدى الرجل وتنكر على المرأة ما لديها من صفات وخصائص جنسية، اللهم إلا كشريك سلبي في الزواج أو كبغي تمثّل متنفّساً للرجال في بيوت الدعارة. ولقد أشار إيفان بلوك إلى البغاء بأنه: "ما يرافق الزواج التقليدي كظله الذي يلازمه، وهو ظل يتنامى باطّراد كلما فُهِمَتْ فكرة "الزواج" بمزيد من الضيق، والتشدد، والتقييد". (المصدر السابق، ص 202).

إنّ قلّة قليلة وحسب من الرحّالة إلى الشرق الأوسط أو شمال أفريقيا هم الذين وجدوا أ نفسهم في الموقع الذي يمكّنهم من التواصل الفعلي مع النساء هناك، وأقلّ منهم من اهتموا أيّما اهتمام بمعرفة تصوّر البشر الذين كانوا يراقبونهم عن مجتمع المراقِبين. وعلى سبيل المثال، فقد سجّل المؤرّخ المصري الجبرتي ما اعتراه من ردود الأفعال حيال ما جرى من حوادث تلت مباشرة غزو نابليون لمصر وأوقعت أعنف الاضطراب في انسجام الحياة اليومية هناك. فالجيوش الغازية لم تترك أثراً طيباً يُذْكَر لها فيما يتعلق باحترام النساء، بل تركت، على العكس من ذلك، إرثاً من الاغتصاب والبغاء. ولقد سجَّل الجبرتي ما تركه وجود الجيش الفرنسي في القاهرة من أثر، حيث لاحظ في الفترة

بين أيار 1800 وأيار 1801:

تبرج النساء وخروج غالبهن عن الحشمة والحياء وهو أنه لما حضر الفرنسيس إلى مصر ومع البعض منهم نساؤهم كانوا يمشون في الشوارع مع نسائهم وهن حاسرات الوجوه لابسات الفستانات والمناديل الحرير الملونة ويسدلن على مناكبهن الطرح الكشميري والمرزكشات المصبوغة ويركبن الخيول والحمير ويسوقونها سوقاً عنيفاً مع الضحك والقهقهة ومداعبة المكارية معهم وحرافيش العامة فمالت إليهم نفوس أهل الأهواء من النساء الأسافل والفواحش فتداخلن معهم لخضوعهم للنساء وبذل الأموال لهن وكان ذلك التداخل أولاً مع بعض احتشام وخشية عار ومبالغة في إخفائه فلما وقعت ا لفتنة الأخيرة بمصر وحاربت الفرنسيس بولاق وفتكوا في أهلها وغنموا أموالها وأخذوا ما استحسنوه من النساء والبنات صرن مأسورات عندهم فزيوهن بزي نسائهم وأجروهن على طريقتهن في كامل الأحوال، فخلع أكثرهن نقاب الحياء بالكلية وتداخل مع أولئك المأسورات غيرهن من النساء الفواجر ولما حل بأهل البلاد من الذل والهوان وسلب الأموال واجتماع الخيرات في حوزة الفرنسيس ومن والاهم وشدة رغبتهم في النساء وخضوعهم لهن وموافقة مرادهن وعدم مخالفة هواهن ولو شتمته أو ضربته بتاسومتها فطرحن الحشمة والوقار والمبالاة والاعتبار واستملت نظرائهن واختلسن عقولهن لميل بنات الأعيان وتزوجوهن رغبة في سلطانهم ونوالهم فيظهر حالة العهد الإسلام وينطق بالشهادتين لكنه ليس له عقيدة يخشى فسادها[1]. (أورده تشارلز فيال في "شخصية المرأة في الرواية والقصة المصرية من 1914 ـ 1960"، ص ص 4 ـ 5).

لاشك أنَّ ما أزعج الجبرتي هو حقيقة أن الجنود الفرنسيين راحوا يفسدون المصريات، ويخرجونهن من عزلتهن التقليدية، ويروجون لأفكار الحرية. فلطالما حاول الرجال، أوروبيين كانوا أم عرباً، أن يبقوا على سيطرتهم على نسائهم، غير أنَّ كلام الجبرتي يُظْهِر أيضاً كيف حاول الجنود الفرنسيون أن يفرضوا على المجتمع المصري قيمهم الخاصة، ولاشكّ أن ذلك لم يكن لرغبةٍ لديهم في تحسين ظروف النساء هناك. كما أنَّ كلام الجبرتي يلقي بضوء جديد على المزاعم الأوروبية عن الفسوق الملازم للإسلام. فمن السهولة بمكان أن تغتصب امرأة ثم تنعتها بالفسوق.

وحين مضت لوسي دَفْ غوردن لتعيش في مصر عام 1862، كانت قد أتيحت للمصريين من قبل فرصة كافية لمراقبة الإنجليز والفرنسيين، ونظراً للخلفية الراديكالية

---

[1] ـ *انظر تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار، الجزء الثاني، ص 436، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ.*

التي أتت منها لوسي وتعاطفها المتعاظم مع العرب، فقد أمضت ساعات طويلة في الحديث مع المصريين في الأقصر. واكتشفت أن ما يصدم المصريين أكثر ما يصدمهم لدى الإنجليز هو معاملة هؤلاء للنساء. لا لأنهم يتيحون لهن مزيداً من الحرية، وإنما للطريقة التي يتحدث بها الرجال الإنجليز فيما بينهم عن النساء، ومعاملتهم الفظّة وغير المهذّبة لزوجاتهم وللنساء عموماً. ولقد كتبت لوسي في رسالة إلى الوطن:

يا لدهشة الأوروبيين لو أنهم يسمعون رأي عمر الصريح في سلوكهم تجاه النساء. فقد حكى عن إنجليزي كان قد طلّق زوجته وتركها سهلة المكسر ومشاعاً. آه لو رأيتموه وهو يبصق على الأرض مشمئزاً. فهنا من النذالة ألاَّ تدفع المال ملقياً على نفسك باللائمة كلّها في حالة الطلاق. (رسائل من مصر، ص 176).

فعلى الرغم من اشتراك الرجال الأوروبيين والعرب في اعتقادهم أنَّ النساء جنس ضعيف مهيض الجناح، إلا أن الأحكام التي تصدر عنهم تظلّ متباينة. تقول لوسي دَفْ غوردن:

من المستحيل أن نتصور حجم الإزعاج الذي ينزل بمسيحي إذْ يُقَال له إنَّ القواعد الخُلقية تسري على كلا الجنسين بتجرد مطلق دون تمييز، أو أن يسمع العرب ممن يعرفون آداب السلوك لدينا وهم يقولون إن الإنجليز "يغارون" و"يقسون على نسائهم"، وإنَّ اطّراح العفة خطأ وحرام سواء بالنسبة للنساء أو الرجال. والحقِّ أنَّ سليم أفندي قد تحدّث بهذه الروح، وبدا ميّالاً إلى تسامح أكبر مع النساء بسبب جهلهن وضعفهن (المصدر السابق، ص ص 135 ـ 136).

كانت لوسي دَف غوردن حريصة على التأكيد أن هذا الكلام متعلّق بالعرب على وجه التحديد وأنه قد لا ينطبق على الأتراك. وبالطبع فإنه لا ينطبق على كلّ العرب، غير أنه يفيد في تذكيرنا بوضع "المرأة الساقطة" في المجتمع الإنجليزي.

ولقد استخدم السِّرْ جون مالكولم في كتابه "مشاهد من بلاد فارس" (1845) أسلوب الحوار لكي يلقي الضوء على الكيفية التي ينظر بها كلّ من الرجال الإنجليز والرجال الفرس إلى الطريقة التي يتعامل بها كلّ طرف مع نسائه، وقد استهلَّ الحوار بـ"هجوم عنيف" على الوضع الذي تعيشه النساء الفارسيات بالمقارنة مع النساء في "الأمم الأوروبية المتحضّرة". ومع أنّه سلّم بأن الزوجات والبنات الشرعيات في فارس يتمتّعن ببعض الحقوق، غيرأنه تساءل عن مصير أبناء الجواري وغيرهن من نساء الحريم. وعندها جاء ردّ الفارسي متسائلاً عمّا يحدث للأطفال غير الشرعيين في إنجلترا، واستشهد بكتاب لميرزا أبو طالب الذي سافر إلى هناك وذكر أنَّ "نسبة كبيرة من النساء وأطفالهن يعيشون في حالة من الخزي والانحطاط لا نجد

لها مثيلاً في بلادنا". وأضاف الفارسي:"ربما كان أبو طالب قد بالغ فيما يقوله، فمن عادة الرّحالة أن يبالغوا".

ويتواصل الحوار بإبداء السِّرْ جون مالكولم أسفه لحقيقة أنَّ النساء في فارس لا يستطعن إحراز "تلك المعرفة بالعالم التي هي ضرورية لتمكينهن من القيام بواجباتهن". ويردّ الفارسي قائلاً:

"أنا لا أعلم على وجه التحديد ما الذي تعنيه بمعرفة العالم؛ ولا أفهم بوضوح ماهي الفوائد التي تتوقع لهن أن يجنينها من مثل هذه المعرفة. فنحن نرى أنَّ الحب وطاعة الزوج والعناية اللائقة بالأطفال والقيام بالواجبات المنزلية هي المهنة الفضلى للمرأة"...

وكان ردّ السِّرْ جون مالكولم بأن ذلك يجعل منهن عبيداً للذة أزواجهن أو خادمات يشقين في أعمال البيت. وكان ذلك صحيحاً تماماً، ولا تنقصه سوى الإشارة إلى أنَّ كثيراً من الأوروبيين ينظرون مثل هذه النظرة ذاتها إلى ماينبغي أن تقوم به النساء.

أما ما تيلدا بيثام إدواردز فقد خرجت خلال رحلتها في شمال إفريقيا، لتتمشّى مع بعض الصبايا الفرنسيات ممن التقتهن هناك. غير أنَّ والدة هؤلاء الفتيات طلبت منها ألاَّ يغربن عن ناظريها إلى أن يعدن سالمات إلى البيت، ذلك أنه لم يكن من اللائق أن يتجولن في الطرقات بمفردهن بوجود كثير من الجنود في المدينة.

هنا تكمن السخرية في حرية التفكير الأوروبية! ففي حين نرثي لحياة العزلة والقيود التي تعيشها النساء المغربيات، نجد أنَّ الصبايا الفرنسيات في سن الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين لا يُؤْتَمَنَّ على البقاء وحدهن أبعد من حديقة المنزل! لاشكَّ أن بمقدور هجّاء عربي أن يخرج بشيء من حالة كهذه! (شتاء مع السنونو، ص 116).

وثمّة رحّالة آخر هو جون رينيل موريل سمع الكثير مما قاله الفرنسيون ضد العرب في الجزائر، غير أنَّه حذّر قرّاءه من قبول هذه الاتهامات على نحوٍ أعمى.

لدى تلقيك هذه وغيرها من أقاويل الكتّاب الفرنسيين عن العرب، من الضروري أن تتوخّى أشدّ الحذر، وذلك لأنَّ من مصلحة الفاتحين أن يصوروا ضحاياهم بأبشع صورة، كيما يبرروا وحشيتهم وظلمهم.(الجزائر، ص 303).

وأخيراً، فقد أمضى الباحث الفرنسي فولني من الوقت في تهيئة نفسه للرحلة التي انطلق بها إلى مصر وسوريا في أواخر القرن الثامن عشر أكثر مما أمضاه معظم الرّحالة. وذلك، كما يقول، لأن فهم طبيعة بلد ما يقتضي أن تقيم هناك،

وتتعلم لغة هذا البلد، وتمارس عاداته، علماً أن ذلك كلّه لن يكون كافياً لحصول الرحّالة على معرفة وفهم حقيقيين:

فليس عليهم (الرحّالة) أن يغالبوا كلّ ما سيواجهونه من أهواء وحسب، وإنما أن يتغلبوا كذلك على التي جلبوها معهم؛ ذلك أنَّ الفؤاد مُحَابٍ، والعادة غلاَّبة، والحقائق خادعة، والوهْم هيّن.ولذا فإنَّ على المراقب أن يكون محترساً دون أن يكون خائر القلب، وعلى القرّاء الذين ليس أمامهم سوى الرؤية بعين وسيط أن يهتموا برأي هذا الدليل دون أن ينسوا حكمهم الخاص. (سي.ف.فولني، رحلة إلى مصر وسوريا، ص39).

والحال أنَّ قلّة من الرحّالة هم الذين تمكّنوا من الوفاء بقائمة المتطلبات الأولى، وأقلَّ منهم بكثير من وفوا بالثانية، فمواجهة الأهواء والأحكام المسبقة التي حملوها معهم لم تكن واحدة من النصائح النافعة التي قُدِّمت لرحّالة القرن التاسع عشر.



***). يشكّل هذا البحث مقدمة كتاب:**

Veiled Half – Truths : Western Travellers' Perceptions of Middle Eastern Women.

Selected and introduced by Judy Mabro I. B. Tauris & Co Ltd Publishers London . New york 1991.

" عن الإنكليزية"



الحركة الانطباعية

تأليف: كلايف سكوت

■ ترجمة: عيسى سمعان

ما المشترك بين الانطباعية والرمزية وكذا التعبيرية؟ الانطباعية . كما الرمزية . تفصل الخاصة النوعية عن الشيء. ويرى بعضهم (داوثيندى في الأدب وفان غوخ في الرسم) أن التعبيرية جزء من الانطباعية. وبعضهم (هوزر) يرى بأنها آخر أسلوب أوربي "يكتسب مشروعية شاملة"

واللغة عند الانطباعيين هي مركز نشاط وعمل إدراك أكثر مما هي وصف للنشاط وتحليل للعمل. بالنسبة للانطباعي هل حل استعمال الزمن الحاضر الإشكالية؟ وفي التحليل الأخير: ما جدوى تفكيك المشهد في الانطباعية إذا كان مؤدى ذلك هو المشهد ذاته ثانية؟ من هنا يجب أن نرى إلى (البحث عن الزمن المفقود) أنها تذكّر أكثر منها ذكرى (لقد حملت في ترجمة إنكليزية لها عنوان: تذكر أشياء غابرة).

لقد جعلتنا رؤية صاحب المذهب الرمزي والانحطاطي نألف ولادة اللامتعين دلالياً أو شكلياً على يد الحاد حسياً. فعلى سبيل المثال، من المعهود بالنسبة لفيرلين مثلاً أن يعي الأشياء بحدة لكن يراها فحسب كما هي، ويلتقط الأصوات والصيحات الواضحة التي تتجمع في رتابة النواح وتحت سكون الذاكرة. ولابد أن هذا ينعقد كمقارنة مع المذهب الانطباعي، مع طريقة ابتناء انطباع موحد عن الضوء (أو المعنى أو الجو) عن طريق تفكيك الموضوع أولاً إلى أجزاء مخصوصة مشحونة بالطاقة.

فالذي جذب مونيه إلى النهر في آرغانتيويل وإلى البحر في أنثيب هو أن الماء كانت بمثابة موشور فكك الضوء إلى ألوانه الأساسية. إن ضربة الريشة تبدو عند

النظر إليها عن قرب نيرة وغير ملتبسة، لكن عند النظر إليها عن بعد وفي شمولية الصورة لا تعدو أن تكون نصف صباغ خفيف.

إن منظور فيرلين المميز الذي يرى به إلى الإحساس هو منظور انسحابي. فالإدراك الحسي يجرد نفسه في الشعور، والاستفهام، ويترجم نفسه في حيوات الآخرين، وفي النهاية، فإن إحساسه بالزوال يتفاقم. وهو يحاول الاستمرار بالتفاته إلى الداخل أو إشاحته بعيداً. لكن في "الدّوارة" (قصائد جديدة) (8 . 1907) لريلكه، من نحو آخر، فإن حركة معاكسة تتبدى للعيان. الحركة الدوارة لا تنذر بالتشتت بقدر ما تحقق التسارع:

لون أحمر، وأخضر، ورمادي تسبب في مرور وامض

لصورة جانبية خفيفة، ونصف مرسومة.

وعند مقاربة الزوال السريع يؤلف، كما يُرى، مجموعة من لحظات سكونية مؤقتة مثلما يجد فيرهيرن في عمل ديغا تلك الوضعيات والإشارات السريعة كلمح البصر والتي هي بالية الزوال السريع:

الوضعيات التي تستمر للحظة فقط، الإشارات الاستهلالية أو الخرقاء، التفكيك الخفي، التوازنات غير المستقرة، المواقف غير المألوفة، هذا ما يفتش عنه وينقله في رسوماته.

ومثله مثل المعنى في المذهب الرمزي فالموضوع عند الانطباعي يقع، غالباً، في مكان متوسط، في الانتقال الخامل الذكر والأخرق غالباً بين حالات الدعة الواثقة.

والانطباعية، كما الرمزية، تفصل الخاصة النوعية عن الشيء. في الأدب غالباً ما يؤدي هذا إلى تحويل الأفعال والنعوت إلى أسماء، بينما في الرسم ينحو اللون إلى تخطي الشيء. ويصبح الشيء تبريراً مؤقتاً للونه. وفي الحالات المتطرفة نجد أنفسنا في منتصف الطريق إلى الفن المجرد: يقول سايمونز عن مونتيسيلي، على سبيل المثال، "إنه يحاول أن ينقي الرؤية إلى حد الحصول على ألوان محررة من قوامها". وفي كل من الأدب والرسم نجد أشياء لا تعين هويتها بقدر ما تعبر عن نفسها عن طريق ألوانها، وهذا يتزامن مع التوجه نحو تلك الموضوعات المعاصرة التي هي ذرائع للعروض الحديثة من قبيل حفلات التنس، وسباقات الخيل، والمنتجعات الساحلية، والنزهات. وترد إلى الذاكرة تلك المشاهد في الروايات التي تنهج نهج المذهب الطبيعي مثل رواية (نانا) (1880) لزولا، أو (عاشق حديث) (1883) لجورج مور، أو مشروع ما لا رميه الصحفي، (أحدث موضة) (1874). فلون الفستان الأحمر هو عرضي، وليس ملازماً له بالضرورة. وطغيانه يسبغ عليه رواء وفتنة، ويغدو نغمة في المزاج، الفستان بالنسبة للون هو آلة لأنه يحرر

الاستيهام ويسمح للابسه بالقفز فوق حواجز الفئة والشرط. واللون في هذه الحالة غير المستقرة يسلم نفسه لكل مجالات الخبرة، الشهواني منها، والأخلاقي، والجمالي. واللون الأخضر للورقة، من نحو آخر، هو جزء لا يتجزأ من كيمياء محتومة، عنصر يتحصل عنه، بالتضافر مع غيره، الربيع. ومجموعة الأوراق الخضر هي ديكور لعودة الطمأنينة، ميثاق وعهد على الحتمية القدرية، يمكن لنا في مقابلها أن نرى المصادفة ونحن بمأمن من سوء العاقبة. لكن الانطباعيين سعواً لإعطاء هذه الألوان "الطبيعية" سرعة التحول عينها، وغزارة النمو الباردة (الفاقدة للاهتمام) عينها، كما الألوان الاصطناعية: الأزهار تتبارى مع الفساتين، وشبكات الموازاة الاستعارية تتأسس عن طريق اللون بين، لنقل، علم، وزهرة، وقفاز، ورفيف النور في الماء. ويمكن الوقوع على عمليات مشابهة في الأدب في (شجيرة الأرطاسية الزرقاء) لريلكه. وتفصح صروف الحياة السرية لشجيرة الأرطاسيا عن نفسها في سلسلة ألوانها الزرقاء العصية على التنبؤ بها، (أزرق) غير مؤكد بعد تخفيف مؤقت وتحلل إلى الأصفر، والبنفسجي، والرمادي يصبح اللون المصدر، "الأزرق" الذي لا تخطئه العين.

الأخضر (مجموعة الأوراق) خلف الألوان الكثيرة الزرقاء (لكنفوجة الزهور)[2] يصبح بافتخار، الأزرق الوحيد أمام خلفية خضراء معممة. والأمر خلاف ذلك في قصائد من أمثال (سيمفونية بالأصفر) لوايلد، حيث لا يستعمل اللون لتسجيل الطاقة الداخلية لشيء ولا يصنف درجة لونية لمسرحة تلك التوترات الحميمة ضمن لون لا يؤالف ويسوي بينها إلا ذلك اللون وحده. ما يدعوه بروست L,unité multicolore de La cauleur (الوحدة المتعددة الألوان للون). وعوضاً عن ذلك لا يعدو اللون الأصفر أن يكون فكرة متكررة مركبة لتعليق التحف عليها ويعطي له مغزى بتحوير نهائي إلى الأخضر البللوري (حجر اليشم). وإذا أخذنا قصائد وايلد الانطباعية معاً نراها متجانسة بإفراط، فهي رباعيات من مقاطع (مشددة ثم غير مشددة) Iambic tetrameter، وقافيتها هي أ ب ب أ حيث تتراصف الصور في أزواج بيوت وتعطي زخماً ضئيلاً من فعل يتوضع في بداية البيت الثاني، موفراً تنوع القافية المناسب لتفعيلة أولى معكوسة: [3]

حافلــــة عبــــر الجســــر   تزحـف مثـل فراشـة صـفراء

لكن لا يبدو أن وايلد نفسه لديه أي أوهام بخصوص الوظيفة الزخرفية المحضة

---

[2] *شكل تكون فيه الأزهار قائمة على سوق من نقطة واحدة ورؤوسها على مستوى واحد (م)*

[3] *وايلد "سيمفونية بالأصفر".*

لمثل هذه القصائد (انظر "خيالات زخرفية" له). والشاعر الألماني الذي يقارب وايلد في انطباعيته هو ماكس داوثيندي، مثله مثل فان غوخ في الرسم، يبين مسبقاً كيف أن التعبيرية هي جزء من الانطباعية دون أدنى شك. يقوم داوثيندي بنصف إسقاط للشعور في البيئة، محولاً الظواهر إلى صور ذلك الشعور وأدواته، أكثر مما يقوم بتبويب للمعطيات الواردة.

لكن هذه التشابهات كلها بين استخدام اللون في الرسم وفي الشعر يجب أن تكون مقيدة بإدراك لبعض العوامل الألسنية التي يستحيل معها تبديل المواضع بشكل مباشر من المرئي. ومن الواضح تماماً أن هناك إقحاماً سمعياً. ففي بيت سايمونز [4]

القرنفلي والأسود في الحرير والدانتيلا

The pink and black of silk and lace تعبّر الفجائية الحادة لحروف العلة القصيرة وحروف "K" في "pink"، "black" و"Silk" عن السطح اللماع لكن السريع الزوال، السرعة الكايلدوسكوبية، (جهاز عكس الأشكال الملونة) للإدراك المتغير بينما "lace" التي يبدو أن "black" يعود إليها تعبر عن شيء مختلف تماماً، مع وجود حرف العلة الطويل، وحرفها الساكن الجانبي اللين وحرفها الصفيري المتلاشي في نهايتها . كياسة، هشاشة (أي عدم منعة وتحصين) مما يغدو، في الواقع، همّ القصيدة. هناك انتقال ما بين منطقتي الارتباط في الـ "العادية"، لكن يتبدى فارق جوهري بين المادة ولونها. والحاجة تدعونا إلى أن نأخذ بعين الاعتبار أيضاً الطريقة التي يؤثر بها موقع صفة (نعت) لونية في قوتها. ففي العبارة Scarlet Satin Slippers (شبشب ساتان قرمزي) قد يشعر المرء أن Scarlet (قرمزي) هو النوع و"Satin Slippers" (شبشب ساتان) هو السلعة، بينما في "Waving black hair" (شعر أسود متماوج)، التماوج هو الحقيقة ذات الأهمية بينما "السواد" هو مجرد خاصية للجنس . فإنه إنما ينتقل نحو خصائص نوعية أكثر حيوية وأكثر ضرورة. وتحدث مشاكل مماثلة في لغات أخرى تتعقد في اللغة الفرنسية بالموضعة السابقة أو اللاحقة للصفات، وفي الألمانية بالكلمات المركبة. كما يجب أن ندرك أيضاً أن الانطباعي الأدبي المتلهف لإعادة قوة اللون الأزلية يجب أن يصارع حقيقة أن الأدب قد عودنا على تقبل الألوان كتتويج لكم كبير من الخبرة الثقافية وبالتالي كإشارات رمزية أولية . "أحمر كالدم"، "أسود كالزفت"، "أبيض كالزنبق" . وكذلك النظرة التي مؤداها أن اللون لا يؤدي وظيفة اللون في الأدب إلا إذا لقي مبالغة، وقدمت له المساعدة من مجالات أخرى . "زمرد"، "أحمر ياقوتي"، ذو شعر أسود فاحم".

---

[4] *سايمونز "انطباع".*

هذا، وليس بالمستغرب أن الانطباعية الأدبية هي مسألة تقنيات ألسنية، محاولة جعل اللغة عمل الإدراك أكثر مما هي تحليل للعمل، جعل اللغة نشاطاً اختبارياً أكثر منها وصفاً للنشاط. وهناك عدة حلول أكثرها شيوعاً تنقية اللغة من الأدوات المضافة للكلمات، ومن حروف الربط إلى ما هنالك، وهي الأدوات النحوية للموضعة والتراتب. والانطباعيون يرغبون إلينا أن ننظر إلى الواقع دون تحيز برغم أن هذا الدافع قد يكون مهدداً، لدى الرسامين، بالطرق المتأصلة عميقاً لجعل الصور مثل البورتريه (صورة شخص أو إنسان) (رينوار) أو رسم النوع أو الجنس الفني (موريزو، ديغا) والمزايا البصرية الطبيعية لبعض الألوان، ولا سيما الأحمر، وأن الممارسات من أمثال سلسلة كاتدرائية روين (1892. 4) لمونيه قد تكون محاولات ضرورية لرسم صور رغم الموضوع، وجعل النسبية تجرد الأسماء العظيمة من معناها. والطريقة الأخرى لجعل اللغة ديناميكية كما الإدراك هي حل علامات الترقيم في رواية دوجاردان (لن نقصد الغابات بعد اليوم) (1887) حيث الفواصل المنقوطة هي علامة الترقيم التي تصلح كما المفتاح العمومي لجميع الأبواب، والتي تعزل الظواهر دون أن تعيق فيض الشعور الذي تسجل عليه. هذا وأن تقنية "تيار الوعي" هي نتيجة للانطباعية بقدر ما هي نتيجة للتقدم الذي شهده علم النفس.

إن أي نظرة تكون النسبية في مركزها يجب أن تطرح قيماً أخلاقية وجمالية للحظة. وهذه ليست"لحظة الحقيقة" السردية، والتي هي تتويج (ذروة) للاستمرار، كما وليست هي لحظة الملاءمة الدرامية التي يمكن أن نركّز فيها القرارات البالغة الأهمية للحياة. هي، بالأحرى، لحظة المصادفة، لحظة الاحتشاد، في الحق، أي لحظة تكون فيها العلاقة بين الخبرة والتتابع الزمني خبط عشواء. إنها لحظة الدفق المتقطع، الوجود المجرد وبالتالي النقي. ومثلما تدّمر الذاكرة الحاضر (ما لم تحل محله كليّة) كذلك فالمعنى يدمّر الإحساس، والحس بوظيفة الشيء تدمر واقعه. والمصادفات بكافة تميط اللثام عن التجمع أو الاحتشاد العميق للحياة.

وهكذا، وبالرغم من درجة تركيبها العالية فإن الصور الانطباعية هي كلية على حافة لحظة تالية أكثر منها على حافة اللحظة التالية (انتبه للتركيز على التنكير والتعريف في العبارة . م) (ألا توحي الرسومات الانطباعية بكافة أنها واحدة مضمن سلسلة؟)، ومجاورة كلية لفراغ قريب (ومنه الأشكال "المقطوعة أو المعزولة" لديغا). وعليه، فإن الشكل الفني مطلق بشكل مضاعف لأنه تعسفي بشكل مضاعف. هذا، وإن "مغزى" لنقل، "كنيسة القديس جاك في دييبي. صباحاً. يوم ماطر" (1901) لبيسارو يكمن في حقيقة عدم تدخل أي باعث خفي، أو اهتمام لغرور بشري في تواطئها مع الشكل الفني الذي تمثله، ويغدو العرضي بشكل مطلق مسوغاً لنفسه

بشكل مطلق وذلك بفضل الطلاء وحده.

لكن إحساسنا بعدم ثبات الموضوع أو عشوائيته ضروري لإحساسنا بأن العالم هو خبرتنا المتواصلة به. وبأن المصنوع هو ما يجري صنعه وتهديمه، وأن الرسام لم يرسم ما هو قابل للرسم فحسب (المنظر الجميل)، الصورة الموجودة مسبقاً، لكن توصل إلى صورة تكشفت له في أكثر المواد الخام. وفي حيوية سطح الصورة يكمن أحد مصادر الإيمان بالتفاؤل الأساسي لمونيه ما، أو رينوارما، أوسيسلي ما. ولم يعد الضوء والظل بعد الآن مسيجين بعد عزلهما بغية تفحصهما كل على حدة. ولم يعد الضوء ينتظم في بقع شديدة الإضاءة غير ذات تعقيد، ولم يعد محبياً بذائقة فنية خارقة. النور يتلألأ عبر المشهد دون تحيز، يتشبث بأي عقبة. جميع الأشياء متساوية في الضوء الذي يزينها. يطلق ريلكه على الانطباعية "مذهب وحدة الوجود الضوئي" (Impressionisten, 1898) ولطالما استخدم ما لا رميه صورة تراقص الضوء لنقل النشاط اللفظي الذي يسعى لخلقه في قصائده: [5](الكلمات) تضيء بعضها بعضاً بانعكاسات متبادلة مثل مرور حقيقي للنار فوق الأحجار الثمينة.

وهو "يحرك" كلماته عن طريق (صدمة لا مساواتها)، الكمية، الدلالية، السمعية، النحوية الخ أما فيرلين فإنه يحقق ذلك عن طريق اللاتوازن في الكلمات المتفاوتة المقاطع وسرعة تحول الوقفات وأماكن القطع في أبياته. ورامبو يستخدم تعددية الأسماء بحيث أنه بينما توفر غلبة الأسماء لعالمه المتانة، و"حضوراً" بسيطاً، فإن عملية التعدد تجعل هذه الأسماء متعددة الأشكال، تجعلها حية بطريقة زاخرة مثل جو الفنان الانطباعي الزاخر، تجعلها قابلة للتحول، عصية على التحكم والسيطرة.

بيد أن الرسام ليس خاضعاً للطلاء . رغم أنه قد يكون خاضعاً لمحدودياته . بالطريقة التي يخضع بها الشاعر للكلمات، فاللغة تتأبى على الإخضاع التام. فالزمن الحاضر (في النحو) أو الحاضر الضمني في نثر تغلب عليه الأسماء والرموز الاصطلاحية، زمن المذهب الانطباعي، وفي اتصال غير مسرود مع المحيط (البيئة) يحمل بداخله مخاطر لا منجاة منها. فمع الزمن الحاضر ليس ميسوراً دائماً التفريق بين الوصف والحدث، المتصل واللحظي. والشاعر يفوّت رصانة الزمن الماضي[6] حيث كل شيء يتلاءم مع موقعه وحيث الرغبة في السرد هي ضمانة

---

[5] *مالارميه "أزمة الشعر".*

[6] *بالطبع يمكن خلق تأثيرات الزمن الحاضر بالزمن الماضي حتى يبدو الأمر أنه إعادة تأسيس اتصال مباشر مع معطيات الماضي عن طريق محاكاة نماذج الإدراك ورد الفعل المعاصر لتلك المعطيات. وعليه فـ "البحث عن الزمن المفقود" ليست رواية عن الذكريات بل صنعها التذكر. وعليه، أيضاً، نقع على مقاطع انطباعية بالكامل لدى زولا، مثلاً "كان هناك الكثير مما يستحوذ*

خفية للمعنى، يسلّم نفسه، عوضاً عن ذلك، إلى زمن لا يضمن (يكفل) شيئاً سواء كان اتجاهاً أم معنى أم حتى نهاية. وفي أفضل الأوقات يعسر على القارئ البت فيما إذا كانت الظواهر ديكوراً أو موضوعاً: (7)

Die
Luft So weich
Die
Hohen, grauen,
Hasslichst balkonuberklatschten hauser
Ringsum
Fast
Schimmernd
Schleierdunstig, Silberschillerig

وترجمتها: "الجو لطيف جداً، والمنازل الشاهقة، الرمادية، المغشاة بالشرفات بشكل مقزز للنفس في الجوار تترأرأ أنوارها تقريباً، حجاباً سديمياً، بريقاً فضياً.

بالنسبة لرامبو الزمن الحاضر هو أمان الاستقلالية الإبداعية، هو جزء من قفزة إلى بهجة المستقبلية وعالمها الخطي والمعماري، وبالنسبة لآخرين هو جزء من غم، من شعور بالتعرض للهجوم من قبل العالم. ولم تعد الإحاطة بالواقع ممكنة بعد الآن بل هناك اصطدام به في سلسلة مواجهات لا تنتهي. فقط أمثال مالارميه، أو ريلكه، أو بروست، ممن يستخدمون تركيبات جملية مرنة دورية يمكنهم أن يقاربوا هدوء الطبع الظاهر لدى أمثال مونيه، ورينوار. وبالنسبة لآخرين تؤول مشاركة تأملية في العالم، بالتدريج، إلى اضطهاد شالّ للقدرة من قبل العالم. ولعله يجدر التفريق على نحو ما بين انطباعية، لنقل، أمثال مونيه، أو ريلكه وانطباعية حسية مثل انطباعية هولز. فالأولى هي قبلاً بعيدة قليلاً عن الصدمة الحسية الخام للإحساس، وهي إما إحساس وحيد معمم أو مجموعة أو سلسلة أحاسيس متصالحة ومهدّأة بوساطة مركّب. أما الثانية فهي مجموعة أو سلسلة أحاسيس لا يعلى فوقها، جموحة، متطوحة، وعدائية. وعلى نحو محتم، إذاً، فإن الانطباعية الأدبية لا تتوازى فحسب مع المذهب الطبيعي، ولا تنفتح على التعبيرية والمستقبلية فسحب بل يمكن أيضاً أن نعتبرها تجلياً باكراً للورطة الحديثة على الخصوص لوعي منفجر وقع في شرك عالم كوني متشظ.

على الانتباه، ناجم عن المادة، موكب من التنانير وتصافيف الشعر، يعترضها بين الفينة والأخرى سواد بدلة سهرة أو سترة صدر طويلة).

(7) *آرنو هولز (1929 . 1898)*

هذا، ويجب على الانطباعية، وعملية تجميع الأحاسيس أن تخوضا دوماً معركة متواصلة ضد مجانيتهما. إذ ليس يجدي فتيلاً في شيء أن يتم تفكيك مشهد ما إذا كان مؤدى هذا هو المشهد ذاته ثانية. وإن النقل الأدبي وحده لا يمكن أن يجعل الشيء المرئي الشيء المقول، والعكس صحيح، إذ أننا بلغنا في تعودنا على المعنى مبلغاً لم نعد معه مضطرين لتصويره.

وسواء قادت الصور البصرية المجردة إلى التأمل أم لم تقد فهذه إنما مسألة مصادفة. والحل عند فيرلين هو أن نسأل غالباً عن معنى كل هذا الضبط. أما سايمونز فقد لجأ مراراً إلى تحويل الأرض الأمامية Foreground إلى أرض خلفية background: فمعطيات الإحساس تصبح صوراً في ألبوم تذكر بمقابلات العاشقين وغيرها من المقابلات. وبالنسبة لوايلد يكمن الجواب في التشبيه، شبه التحول الصارخ near-metamorphosis، انطباع داخل انطباع. إن التشبيه يوفر الضمانة على صفته الأدبية، ويتوفر على المظهر النافع للعمل الشعري الهام، والتصويريون بدورهم يلجؤون إلى هذه الطريقة بالرغم من زعم باوند المستبشر بأن "الشيء الطبيعي هو الرمز الكافي". وحريّ بنا أن لا ننسى كم هو باوند وغيره مدينون للإحساسية Sensationalism في عقد التسعينيات، ديناً يعترف به باوند نفسه في مقالته عن سايمونز[8]:

ومع كل حديثنا في عشر السنوات الماضية عن التناول المباشر والصوغ الكدود للعبارات لست أدري إذا كان "الجيل التالي" قد ذهب أبعد نحو البساطة المرجوة لفيلون مما ذهب سايمونز.

بالنسبة للرمزيين أمثال مالارميه وريلكه (شجرة الأطاسيا الزرقاء) فإن الانطباعية كانت وسيلة وليست غاية، وسيلة للتعبير عن عملية الاستكشاف كعملية، وسيلة تلمّس بين الظواهر عن الجزئية الكاشفة أو عن اتحاد يبتعث الموضوع الغائب، وسيلة تستميل الجوهر من الظرف.

"إن تفتيت عالم العقل والمادة إلى ذرات، والنسبية، والذاتية، تسم الرؤية التركيبية الانطباعية للعالم" (كرونيجر)[9]. ولتفادي التحيز المعاند للرأي الوحيد فقد تكثرت الآراء، وفي تكثرها يكمن الخطران التوءمان المتمثلان في العشوائية والمجهولية. فكثير من الشعراء الذي تطرقنا إليهم هنا أدركوا التغيير وساهموا فيه،

---

[8] *باوند، في 21 أيار، 1920.*

[9] *كرونيجر، "النزعات الانطباعية في النثر الغنائي: القرن 19 و20" مجلة الأدب المقارن مجلد 43، 1969، ص 529*

ومـع ذلـك فقد لجـؤوا إمـا إلـى تفـادي أي علنيـة جائحـة أو تأجيلهـا. وقـد فعلـوا هـذا بإجبارهم البيئة على أن تبقى ديكور مواضيع توفرت لمعالجتها الذاتية جوازات عريقة، وعن طريـق خلـق حقـائق مطلقـة، ورمـوز تتمثـل المنطقـة التـي تحيط بهـا فـي مجمـوع الإدراكات المشمولة في العمل، وعن طريق التدليل على المشروعية المستمرة للحقائق المطلقة، والشكل والتقاليد. كذلك فقد ابتدؤوا حـلاً أكثر ديمومـة وبحدود الآن مميزاً . المفارقة الساخرةIrony.

ليست هي تلك المفارقة العدوانية التي تسعى إلى اقتطاع كل ما لا خير فيه من تقليد مـوروث بـل المفارقـة التـي تشـكل السبيل الوحيـد للمحافظـة علـى النظـرة النسـبية دون تسوية حل وسط وذلك عن نيـة سليمة، ألا وهـي الـرد علـى الإرسـالات المتغيـرة من العالم بقابلية التغيير عند المرء.

"عن الانكليزية"



إثنيتي ؟

بقلم: سابين ل. غولز

■ ترجمة : صخر يوسف الحاج حسين

مقدمة

أراد الأميركيون في مطالع القرن العشرين أن يحولوا بلادهم إلى "جرن انصهار"[10] *يصب فيه كل من يود أن ينتمي إلى مجتمعهم وخصوصاً من المهاجرين من شرق وجنوب أوروبا. ففي العقد الأول من القرن المنصرم كان هناك ثمانية ملايين مهاجر أوروبي كان من المفترض لهم أن يذوبوا في المجتمع الجديد ويتخلصوا من إثنياتهم القديمة. في تلك الفترة كان الشعور بالتفوق والسيطرة يملأ السكان الأنكلوسكسونيين، بينما كان على الوافدين الجدد أن يشعروا بالانهزام أمامهم. واستمرت الأمور إلى العام 1931 حين ظهر مهاجر يوغوسلافي كان يشكل أملاً للوافدين الجدد. فقد كتب لويس آداميتش كتاباً بعنوان "ديناميت: دراسة العنف الطبقي في أمريكا". وبالرغم من أنه كان يريد لأطفال المهاجرين الجدد أن يتأمركوا. كان يحضهم على صقل جذورهم الأوروبية. لقد أراد لهم أن يبقوا منتصبي القامة في جرن الانصهار ذاك.* ولكن لماذا الإثنية الآن؟ وما هي؟ ولماذا سحرت هذه الكلمة العديد من المفكرين؟ ولماذا باتت قوة سياسية خلال الحديث عن الأدب والثقافة؟

إن الإثنية وكما تستخدم في الدراسات الإنسانية مقولة اجتماعية شمال أميركية، وضعت مقابل مفاهيم شأن العرق والطبقة.

---

(10) *جرن الانصهار Melting pot مقولة أخذها علماء الاجتماع من عنوان مسرحية للكاتب اليهودي البريطاني إسرائيل زنغويل.*

تطالعنا سابين في مساهمتها لما يمكن أن يكون " لا إثني"، وهي الألمانية صاحبة الإثنية الصامتة ليس لأن الألمان يعتبرون أفضل الأميركيين إثنية وذلك لذوبانهم تماماً في جرن الانصهار، ولكن بسبب تحويل الثقافة الألمانية إلى ثقافة شيطانية خلال الحرب العالمية الأولى وبسبب الخزي الذي قد يلحق بالمرء عندما يتم تحديده على أنه ألماني.

المترجم

لابد وأن أحدهم قد أساء لجوزيف . ك . لأنه ودون أن يرتكب أي ذنب اعتقل في صباح جميل. فرانزكافكا . المحاكمة .

في أحد الصباحات الجميلة وجدتني أدعى للاعتراف بإثنيتي "الألمانية". كانت استجابتي الطبيعية هي البحث عن مخرج. ومع ذلك . وكما يتعلم المرء من قراءته لكافكا . ليس من السهل أن يحصل المرء على مثل هذه الهروبات. ولكن هل يمكن لي أن أنكر التهمة وأعارض ما تستلزمه، أو أن أجد شخصاً يشهد لصالحي أو . ويا له من أمل طائش . أن أبتكر عذراً؟

بالطبع، أستطيع أن أجادل بأن أسلافي لم يكونوا ألماناً، بقدر ما هم سوابيين[11]، أو بروسيين[12]، ودانماركيين (وربما كان الأمر أكثر بعداً وأعمق أسطورية) إذ يمكن أن يكونوا طلياناً أو إسباناً. وربما يمكنني على سبيل المثال أن أسعى للجوء إلى التفكيك الفعال للأصل الإثني الذي طرحه جاك روباود والذي يمكن إثباته في قولنا "هل لوبان Jean – Marie Le pen للشخص الفرنسي على أنه شخص والداه فرنسيان:

إذا كان لوبان فرنسياً تبعاً لتعريف لوبان، فهذا يعني، تبعاً لتعريف لوبان، بأن والدة لوبان ووالده فرنسيان، وهذا يعني تبعاً لتعريف لوبان أن والدة والدة ووالد والدة لوبان ووالدة والد لوبان دون أن ننسى والد والد لوبان فرنسيون تبعاً لتعريف لوبان. وبالنتيجة والدة والدة لوبان، وينطبق هذا على والد والدة لوبان، بالإضافة إلى والدة والد لوبان، ووالد والد لوبان، سيكونون فرنسيين أيضاً تبعاً لتعريف لوبان، وبنفس الطريقة، ولنفس الأسباب سيكون والد والدة والدة لوبان بالإضافة إلى والد والد والدة لوبان. وينطبق هذا على والدة والد لوبان وعلى والد والد لوبان، فرنسيين، وتبعاً لنفس التعريف الصادر عن لوبان والذي يمكن للمرء أن يستنتج من خلاله دون أي متاعب ودون معونة من لوبان نفسه استمرار المرء لهذه المحاكمة. إما أن هناك لا نهاية من

---

(11) سكان منطقة سوابيا swabia وهي منطقة تاريخية في ألمانية الاتحادية الجنوبية. (المترجم).
(12) سكان منطقة Prussia وهي منطقة تاريخية ومملكة سابقة لأوروبا الشمالية الغربية وتضم اليوم شمالي ألمانيا وبولندا (المترجم).

الفرنسيين والذين ومنذ فجر البدايات الأولى للبشرية قد ولدوا وعاشوا وماتوا فرنسيين تبعاً لتعريف لوبان، أو أن لوبان ليس فرنسياً تبعاً لتعريف لوبان[13].

ولكن حتى لو كان روباود شاهداً موثوقاً، وحتى لو تمكنت من تقوية موقعي مؤقتاً بمساعدته، ألن تكون دوافعي وراء محاولتي أن أصنع مخرجاً، موضع تساؤل؟ ألن يستخدم دافعي للهروب في تثبيت خطيئتي؟ في ألمانيا (الغربية) لما بعد الحرب لم يكن للمرء أن ينشر "ألمانيته" في العلن. فالإعلان عن الهوية الإثنية أو العرقية أو القومية عموماً . وعن الهوية الألمانية خصوصاً . وتغذية هذه الهوية، كان قد أطلق الكثير من الإيحاءات المغرضة. فقد تم تلطيخ تصنيفات البشر في العمق على الصعيدين السياسي والأخلاقي عبر هذه الوسيلة. وعلى أساس هذه البينة أستطيع أن أتوقع الآن من ترددي أن تصرفي "كألمانية" سيتم تشخيصه على أنه أكثر الأشياء الألمانية مثالية فيما يتعلق بي. وستوحي مقاومتي المستمرة، فقط، بأن الإثم يمكن أن يكون أفدح من الاشتباه الذي تم في البداية. لقد أصبحت ممارسة تغذية الهوية الإثنية بالإضافة إلى أشكال أخرى من الهويات الجماعية الثقافية في السياق ما بعد التفكيكي للتسعينات ممارسة جماهيرية مرة أخرى. ورغم ذلك وبعد هذا التفكيك لم يعد بإمكان الإثنية أن تكون حقيقة. إذ عليها أن تكون شيئاً مبنياً متعدداً مهجناً، ومتشابكاً. ويشير استخدام فيرنر سولورس لكلمة "اختراع" إلى هذا التحول في عنوان كتابه "اختراع الإثنية":

بإطلاقنا كلمة إثنية . أي أن تنتمي ويتم إدراكك من قبل الآخرين على أنك تنتمي إلى مجموعة إثنية . هو "اختراع"، فالمرء يشير إلى تأويل في سياق حديث وما بعد حديث.XIII

ويبدو هنا أن ارتباط سولورس" بالسياق ما بعد الحداثي لا يتأثر بشيء، فهو يتابع مدركاً ذلك "الاعتقال" على أنه "اعتداء"[14]:

"إذا لم أكن مرتاحاً في ظل اعتقال إثني. هل من الممكن أن أتلقى الاعتداء ما بعد الحداثي على محمل الجد وأشايع فكرة ما عن التاريخ وعن الفرد وعن الحياة الجماعية في العالم الحديث؟"

وفي غياب نظرية موثوقة من شأنها أن تؤيد مزاعم المرجعية، يضيع معنى هذه الاختراعات ويهدد بالتلاشي. واستجابة لهذه المشكلة، يقدم سولورس مفهوماً للإثنية أعيد تعريفه:

---

(13) *أود هنا أن أقدم شكري إلى جان جاك بوسيل Jean – Jacques poucel لمساعدتي في تأسيس وترجمة هذا النص، جميع الترجمات الأخرى هي لي. (المؤلفة)*

(14) *تبدو علاقة سولورز "بالسياق ما بعد الحداثي" بأنها لا تسلم هي الأخرى من عدم الراحة.*

ليست الإثنية تلك القوة الضاربة عميقاً الباقية من الماضي التاريخي، بل هي أحد الملامح الحديثة والمحدثة لاستراتيجية متناقضة... فهي تميز إحساساً حديثاً مكتسباً من الانتماء محل المجتمعات المرئية والمحسوسة.. فهي ليست شيئاً بل هي سيرورة. وهي تتطلب عملاً استكشافياً مستمراً من القراء." XIV–XV

وينقل سولورز المعنى من المجتمعات الفعلية التي ما يزال بإمكان بنيات الإثنية أن تشير إليها، إلى نشاط الرعايا الراغبين في الانتماء إلى هذه المجتمعات. وهنا تتحول الإثنية من شيء يكونه المرء إلى شيء يفعله.

ولكن ماذا إذا لم يكتسب المرء "إحساساً حديثاً بالانتماء" بل رغبة باللا انتماء. أو على الأقل رغبة في إبقاء الاحتمالات مفتوحة على اللا انتماء كمخرج طوارئ يستطيع المرء عبره أن يتهرب من المخبرين (المتلهفين دائماً) ؟ وهنا ستنتقل فكرة الإثنية من نموذج الاعتراف بالحقيقة أو إنكارها (الحقيقة الأكثر أو الأقل وضوحاً) إلى الاختيار بين صيغتين من القراءة ورغبتين فيهما. وهكذا تتيح إعادة تعريف سوسورز مجالاً لإمكانية اختيار اللا انتماء . وهو خيار أعتبره أساسياً. لأن مجرد اختيار المرء أن يفعل الأمر الآخر يستطيع أن يمنع الاختراع من أن يصبح غير قابل للتمييز عن الفكرة القديمة للحقيقة التي لا مفر منها بكل رعبها الملازم.

إن تجربة المرء في الوطن لها تتمتها القلقة والضرورية، وهي تجربة أن يكون المرء أجنبياً[15]. ففي عام 1977 وعندما كنت في الجامعة، أمضيت عامي الأول في الخارج، في جامعة أوهايو. كان الكثير من الطلاب يذكرون عرضاً بأنهم كانوا "ألماناً". رغم ذلك كنت أعلم بأنني كنت الطالبة الوحيدة من ألمانيا في ذلك الحرم الجامعي من بين أربعة عشر ألفاً من الطلاب. عندما حضرت مرات متتالية قراءة لـ Elie Wiesel وأداء أحد الطلاب لعرض كباريه Cabaret تكثف إحساسي بفردانيتي الغريبة. ويبدو أن كلا الحدثين أفرداني من بين الجمهور العريض بأكمله واعتبرا أنني الشخص الوحيد الذي يتوجهان إليه في خطابهما هذا. وفجأة ألفيت نفسي نقطة

---

(15) *انظر روزي برايدوتي حول هذا الموضوع: "كون الهوية الثقافية خارجية واسترجاعية، كان على أكثر التأثيرات مباشرة للتجربة الأوسترالية أن تجعلني اكتشف عمق أوروبيتي التي كانت بعيدة عن كونها فكرة بسيطة أو تجربة مفردة. ليس فقط لأنني كنت مهاجرة بيضاء مقارنة بسكان البلاد الأصليين لكنني أيضاً مثل بيضاء يشوبها اصفرار a wog or a dago (تعني dago الإيطالي في الولايات المتحدة الأميريكية، والأميريكي الجنوبي في المملكة المتحدة ومن معانيها أيضاً المكسيكي ـ أما wop فتعني الغندور الذي اعتنقل في صقلية أثناء عمليات الاحتلال لهذه الجزيرة ونقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر وتعني أيضاً المهاجر) عندما أقارن مع الأقلية الأنكلو أوسترالية التي تحكم البلد... كان ذلك من قبل المعارضة للذات المتناقضة والهوية الثقافية التي اكتشفتها وغالباً ما كان يتم ذلك على حسابي ذلك أنني وبالفعل أوروبية. وكنت أتساءل فيما إذا من الممكن لذلك الإدراك أن يكون حاداً لو أنني لم أختبر فقدان الجذور الأوروبية عبر الهجرة. ولكن هل يمكن للهوية الثقافية أن تنشأ من دينامية داخلية. أم أنها دائماً خارجية أي بكلمات أخرى معارضة؟ (9).*

معزولة سلطت عليها الأضواء في مكان معتم امتلأ ببشر بدوا مزيفين وهامدين.

إذا كانت تلك اللحظة تمثل النزعة الجوهرية والتي شعرت تبعاً لها أنني الألمانية الحقيقية الوحيدة بين الطلاب في ذلك الحرم الجامعي والشخص الوحيد الذي وجهت له تلك الأداءات، فإن ذلك الإحساس لم يمنحني الراحة. ولم تكن هي اللحظة التي جعلتني أشعر بأي حال من الأحوال بأنني في وطني وفي مجتمعي. وإذا ما أول المرء تلك اللحظة على أنها اللحظة التي أسست هوية، فإن هذه الهوية لعبت دور المعارض المطلق للهوية الجماعية. وإذا كانت هذه اللحظة تدور حول كوني "ألمانية" فهي لا تدور حول كوني ألمانية بشكل إثني. ففي تلك اللحظة يقبع المرء، المكشوف تماماً والمختفي بشكل كامل وكلا الموقعين صامت ومركزي، خلف اللغة وقد سقطت من أي نظام دلالي. ويصبح المرء، وفي الوقت ذاته المتهم الوحيد والقاضي الأوحد. ولقد واكبت أعمال فرانز كافكا وإيغنبرغ باخمان خطوات أحداث من هذا النوع.

يزداد جوزيف ك بطل كافكا إرهاقاً في سياق محاكمته. كان ما يزال يقيم الفوارق وبحرص ولمعظم الوقت.لكن لحظات ما كانت تجبره أن يستريح على الأريكة في مكتبه. وفي مقطع شطبه كافكا، ينزلق جوزيف ك في أريكته نصف نائم، لتغيم الفوارق بين أولئك المرتبطين بالمحكمة. وبين الذين لا علاقة لهم بها:

"هنا في هذه الإغفاءة، اختلطوا فيما بينهم فقد نسي العمل الجلل للمحكمة، أحس وكأنه المتهم الوحيد، وكأن الآخرين من الموظفين والمحامين امتزجوا في أروقة المحكمة، وقد أخفض أشدهم كآبة ذقونهم إلى صدورهم، وزموا شفاههم، واكتسوا بتلك النظرة القاسية التي تعبر عن تفكير مسؤول.

إن إغفال الفوارق الضرورية، ينقل جوزيف ك من الإحساس بأنه "المتهم الوحيد" إلى "اختراق" مفاجئ يظهر فيه إلى جانب القضاة. على أي حال، يعتبر جانب القضاة مكاناً محرماً على جوزيف ك. ولم يكن من الممكن للمحاكمة أن تستمر وجوزيف ك في دور القاضي. وهنا يراقب كافكا المقطع، ويعيد ترسيخ الفوارق وبالتالي ينقذ روايته[16].

وفي حين حافظت رواية كافكا على مشهد المتهم، تسبر رواية باخمان " Ein Wildermuth" أغوار قاض أجبر على محاكمة مجرم له نفس كنيته. وبينما تستأنف المحاكمة يزداد قلق القاضي، "فقد كان عليه أن يقرأ اسمه مرات ومرات كشخص غريب"[17]: وهنا كان اسمه جزءاً من حكاية كريهة.. فالأحداث المكتوبة في الملفات

(16) *لقراءة أكثر تفصيلاً لهذه السطور من المحاكمة والقلعة انظر Golz الفصلين الخامس والسادس.*

(17) *18- 217*

لم تهزه من قبل بمثل هذه الطريقة. ولم يتساءل أبداً ولا في أي حال من الأحوال كيف يمكن لاسم أن يقترن بمجرم، وسيارة مهمشة واختلاس، وزنا. كان من البديهي بالنسبة له أن تعطي الأسماء معلومات عن مثل هذه الأشياء وأن تجتمع الأحداث مع تلك الأسماء والتي يمكن للمرء من خلالها أن يميز المدعى عليهم من الشهود. 218–19

وكما في مقطع كافكا المبعثر، ينهار الفرق بين المتهم والقضاة، ومعه تتفتت بداهة الأسماء، وإمكانية النطق بالحقيقة بواسطة اللغة وبالتالي يتعذر الوصول إلى حكم حاسم وجلي. وفي سياق المحاكمة يحاول المجرم جاهداً أن يعترف وينجح فقط في جعل الحكاية تمتنع عن أن تروى أكثر فأكثر وأخيراً يدعو النائب العام "بصوته الحاد" المجلس التائه للعودة إلى الواقع. وهنا يصرخ القاضي ويكف عن كونه مؤهلاً لممارسة مهنته.

"قرأ التقارير والآراء، وسرعان ما حفظها عن ظهر قلب. لقد حاول . وكانه غير معني . في أن يخلق في داخله الحكاية، ويهشمها إلى قطع متناثرة. تلك الحكاية التي صنعها الحدث للجمهور . إنه وحده، ورغم كل شيء كان يعرف أنه لا يمكن تلفيق حكاية كما أنه لا يمكن إقامة دليل على صلة ذات معنى، بل هنا ك مجرد حادثة مرئية وقعت مرة نتيجة تأثير الروح على روحه غير المؤهلة لأن تحدث أي اضطراب في العالم أكثر مما تحدثه حالة من الفوضى القصيرة الهلعة".

ما حدث للقاضي لا يثمر حكاية وبالتالي لا يثمر حكماً. إن صمته ينبه فقط لموقع الصدمة، مكان سقط فيه شيء ما من خارج اللغة وحيث تحدى هذا الشيء كل محاولة لتلفيق حكاية حوله.

في الأحداث التي عطلت رواية كافكا، والتي سببت صمت قاضي باخمان، تفتح لحظة من الإرتداد الذاتي ثغرة في اللغة، إذ تؤكد رواية كافكا نفسها مقابل ذلك الحدث في الحين الذي تؤكد فيه رواية باخمان على ذلك الحدث. وبعد الحادثة . يعيش القاضي المتهم في ومع تلك اللحظات من القصور التي تتحدى الإمساك بمرجعية اللغة. وهذا موضوع لا يؤكد على الفروقات بل على المخرج، وهو الموضوع الذي تدافع عنه جوليا كريستيفا في (زمن النساء):

"يمكن تلخيص هذه السيرورة على أنها عملية جوننة[18] interioization للفصل الذي يؤسس للعقد الاجتماعي . الرمزي وكمقدمة للحظتها الحاسمة في باطن كل

---

(18) أي إخضاع الهوية الذاتية للشروط الجوانية، و Socialiastion جمعنة. وقد تبنينا القياس الذي أجراه الأستاذ مطاع الصفدي لمزيد من التفاصيل انظر إرادة المعرفة ميشيل فوكو ترجمة مطاع الصفدي.

هوية ذاتية كانت أم جنسية أم أيديولوجية أو ما إلى ذلك. ويتم ذلك بطريقة يمكن أن تستبدل فيها المحاولة الجلية المتنامية والاعتيادية لاختلاق ضحية تلعب دور كبش فداء على أنها المؤسس لمجتمع ما أو مجتمع مضاد، وذلك بتحليل إمكانات الضحية/ الجلاد التي تميز كل هوية وكل رعية وكل جنس.210 إن إمكانات هذه / الضحية الجلاد / أو القاضي المتهم هي إمكانات أحد الرعايا الذي يعرف أنه لن يكون قادراً على أن يجهر باسم هويته.

إن الأسماء التي تشير إلى الإثنية (شأن جميع الأسماء واللغة بشكل عام) إما أنها تحرز المغزى أو أنها تفشل في ذلك، هذا المغزى الذي يعتمد على قراءة الناس لبعضهم بعضاً . إما بشكل عرضي، أو بشكل ساخر، أو بشكل كارثي . وقراءة أنفسهم بمصطلحات هذه الأسماء أو أنه لا يعتمد على ذلك وعلى (كيفية قيامهم بذلك). فالطمأنينة التي تهيئها الأسماء للبعض والمخاطر التي تطرحها بالنسبة للبعض الآخر تتنامى بشكل متناسب مع الإيمان "البديهي". تلك الأسماء (تعطي) معلومات... وتلك الأحداث (تتجمع) مع تلك الأسماء التي يستطيع (المرء) من خلالها أن يميز المدعى عليهم من الشهود". وبشكل معاكس يمكن الانغماس في اختراعات الإثنية بشكل أكثر بهجة عندما تنظر هذه الاختراعات إلى نفسها نظرة أقل جدية. على أي حال، يتم تعيين مشهد الجريمة، والاعتقال والعار، في مكان آخر. وفي مكان آخر أيضاً تكمن إمكانية الضحك وإمكانية تشكيل هروب.

"نعم" أنا ألمانية أيضاً" اعتاد أولئك الطلاب في اوهايو أن يقولوها. وأنا أيضاً سعيدة لأن أقول هذه الكلمات من وقت لآخر. ولكن في هذه اللحظات، لا تعني لي شيئاً. فالترجمة الإنكليزية للكلمة اللاتينية Alibi هي "مكان آخر" وها قد وجدت مكاني الآخر.

عن مجلة PMLA التي يرأسها إدوارد سعيد وتصدر في الولايات المتحدة الأميركية.

1998 . كانون الثاني الجزء 113 العدد 1



المؤلفة

سـابين ل غـولز: *أستاذة الأدب المقارن فـي جامعـة آيوا، صـاحبة المشـهد الفصـامي للقراءة / نيتشه / ديريدا / كافكا / باخمان بالإضافة إلـى العديد من المقالات عن إلسـي آيشـنجر، إنغيبـرغ باخمـان، جوريك بيكـر، بـول سيلان، جاك ديريدا ، وإيستثر ديشيريت.*

"عن الانكليزية"



الـــوردة

بقلم : البرتو مورافيا

■ ترجمة: وفاء شوكت ■

في شهر أيار، كانت توجد في حديقة هذا البيت الصغير في الضاحية، بالقرب من أشجار الورد، صفوف من الملفوف. كان المالك، وهو عجوز متقاعد، يعيش وحيداً مع طاهيته، يخلع سترته عند الغسق، ويلبس مئزراً من القماش المخطّط وينكش الأرض بالمعول، ويشذِّبها، ويسقيها ساعة، في انتظار وجبة العشاء. وكانت نساء الحيّ تستطيع رؤيته، وهن عائدات مساءً من الحدائق العامَّة مع أطفالهن، من خلال قضبان الشبكة المعدنية، فيما هو يوجِّه الفوارة على المساكب حاملاً خرطوم الماء بيده. وكان الرجل المتقاعد يقطف، من حينٍ لآخر، ملفوفةً، ويعطيها لطاهيته؛ أو يقص بالمقراض بعضاً من تلك الورود، ويضعها في زهرية في منتصف الطاولة، في قاعة الطعام. وعندما يجد وردة جميلة جمالاً خاصاً، كان الرجل المتقاعد يحملها إلى غرفته، ويضعها في كأس بعد ملئها بالماء، ويضعها على منضدةٍ قرب سريره. وكانت الوردة تبقى في الماء تنظر إلى رأس سرير العجوز، حتى تسقط أوراقها، وتتفتَّح كل بتلاتها مثل الأصابع، وتكشف عن قلبها الأشقر والوَبِر. لكن المتقاعد لم يكن يرمي الوردة إلا عندما يجد بتلاتها منثورةً على رخام المنضدة، ولا يوجد في الماء الذي فتر والمليء بالفقاعات سوى الساق المليئة بالأشواك.

وفي صباح أحد أيام شهر أيار، انقضَّت سيتونية[19] مذهَّبة كبيرة، تتبعها ابنتها التي لا تزال شابة، بعد أن حلَّقتا سدىً في حدائق المنطقة، ولم تجدا أية زهرة وقد شاهدتا، من بعيد، مساكب المتقاعد، انقضتا على ورقة شجرة زعرور

(19)– *سيتونيه (حشرة تشبه الزيز، من مغمدات الأجنحة).*

جرماني، عريضة وقاسية؛ وهنا قالت الأم لابنتها بعد أن استردَّت أنفاسها: "ها قد وصلنا إلى نهاية تجوالنا. فإذا ما انحنيتِ ونظرت إلى الأسفل، سترين زهرات عدة لا تنتظر سوى مجيئك. فنظراً لصغر سنِّك، أردت حتى الآن مرافقتك ونصحك في اختيار الورود وعلاقاتك معها... كنت أخشى أن تتعرض صحتُكِ الجسدية والنفسية للخطر بفعل حداثة الأحاسيس وعنفها إضافة إلى النهم الخاص بشبابك، لكنني وجدت أنكِ سيتونية عاقلة، مثل باقي سيتونيات عائلتنا، وقرَّرت أن الوقت قد حان، من الآن فصاعداً، لكي تعتمدي على نفسك وتحلِّقي بأجنحتك نحو الورود التي تفضلين؛ فمن الأوفق إذاً أن نفترق نهاراً كاملاً؛ وسنعود ونلتقي على ورقة شجرة الزعرور هذه. لكنني سأعطيكِ قبل أن نفترق، بعض التوصيات. تذكّري أن السيتونية خلقت لتلتهم الورود. أو، على العكس، خلق الله الورود كي تتغذّى السيتونيات عليها. وبخلاف ذلك، فلسنا نجد لماذا تصلح هذه الورود. وإذا لم تجدي ورداً، أمسكي وامتنعي عن الطعام، فمن الأفضل تحمّل الجوع على مسّ غذاءٍ غير جدير بعِرقنا. ولا تصدِّقي مغالطات دود الأرض والرعاع الآخرين، الذين يدَّعون أن جميع الورود جيدة. هذا ما يبدو، في أول الأمر لكن بعد ذلك تتكشف بعض الأمور. وبعد أن ينقضي زمن الشباب، تكشف السيتونية التي انحطت، النقاب عن جميع نقائص انحطاطها المخجلة؛ وعليها، بعد أن يتم إبعادها عن قومها أن تقاوم صحبة الخنافس والزنابير والطفيليات، وقائمة طويلة أخرى من الهَنات[20]. لأن الوردة، يا صغيرتي، هي غذاء إلهي، قبل أن تكون غذاءً مادياً. ومن جمالها، تنهل السيتونية جمالها هي. إنها أشياء غامضة، ولن أعرف أن أقول لكِ أكثر من ذلك. وأعرف ببساطة، أن بعض القوانين، التي تدعى، بدقةٍ، إلهية، لم تُنْتَهك أبداً دون عقاب. لكنكِ لست بحاجة لمثل هذه التحذيرات، فأنتِ سيتونية سويَّة ونزيهة، وتحكمين بالفطرة على بعض الأشياء. فإلى اللقاء، يا صغيرتي، إلى اللقاء هذا المساء." وبعد أن عبَّرت عن أفكارها على هذا النحو، طارت الأم الشجاعة، لأن وردة قرمزية ضخمة، تفتَّحت أوراقها قبل هنيهة، كانت الآن تستهويها، وتخشى أن تسبقها إليها سيتونية أخرى، أو أن تستميل صراحة، ابنتها.

---

[20]- *هَنَة (ما يرميه الصيادون من صغار السمك).*

وبقيت السيتونية الفتيَّة بضع دقائق أخرى على ورقة شجرة الزعرور تتملَّى حديث أمها. ثم طارت بدورها.

إن أحداً آخر غير السيتونية، لا يمكنه أن يتصوَّر ما هي الوردة لسيتونية. فتخيَّلوا الزرقة في شهر أيار، تجتازها موجات شمسية بطيئة، في حديقة مزهرة. وها هو سطح منتفخ وأبيض يظهر أمام عيني السيتونية المحلِّقة والتي يداعب ظلّها بتضاريسه المُهيبة، ويتوِّج الضوء حوافه المتألِّقة؛ سطح واسع وناعم، مماثلٍ لسطح ثدي مثقل بالحليب. إنها الورقة الخارجية لوردة بيضاء، لا تزال منغلقة، لكنها عريضة عند الأطراف، وتكشف عن أوراق أخرى متراصَّة وملتوية بعضها على بعض. وقد أثار هذا البياض الشاسع والبكر، الذي اكتسح فجأةً سماء عينيّ السيتونية، هيجاناً شرهاً، فاتناً ولاهثاً. وكان أول اندفاع شعرت به، هي أن تنقضَّ برأسها أولاً، على هذا اللحم الرائع غير المحمي، وتنهشه، وتمزِّقه لتدمغه بندبة استحواذها المسبق عليه. لكن حدسها أوحى لها بطريقة أكثر نعومة لولوج الوردة؛ وها هي تتشبَّث بحوافي ورقةٍ مفرطة وتتسلل إلى داخل الوردة. كان في الإمكان رؤية جسم السيتونية الأخضر – الذهبي برهة، مماثلاً ليد تندس بين أغطية سرائر من الكتَّان الأبيض، يتخبَّط بيأس، محاولاً شق طريقٍ لنفسه؛ ثم اختفى تقريباً، واستعادت الوردة، المنتصبة على ساقها، مظهرها المألوف، شبيهةً بفتاة شابة، تحتفظ تحت مظهر البراءة العذرية، بالسر الحارق لأول عناقٍ غراميّ لها. لكن، فلنتبع السيتونية في قرارة الوردة. كل شيء حولها ظلام؛ لكنه ظلام نديّ، ذكيّ الرائحة وناعم؛ ظلام يحيا ويخفق في ثناياها الخفيَّة، مثل ثنايا فمٍ مُشْتَهى؛ والسيتونية ذاهلة بعطر الوردة، مبهورة ببياضها الذي تسبره بين البتلات التي تنطبق ثانيةً، وقد اهتاجت بليونة هذا اللحم. وهي ليست سوى رغبة، كما أن الوردة ليست سوى غرام؛ وبحبٍّ جنوني فطري، بدأت تلتهم الأوراق. ليس الجوع، كما قد يُظن خطأً، ما يدفعها إلى تمزيق البتلات وخرقها، لكنها الرغبة المجنونة في الوصول إلى قلب الوردة بأسرع وقتٍ ممكن. إنها تعصر بين براثنها، وتمزِّق، وتقطِّع، وتخزق، وتجزِّئ. وفي الخارج، لا يشك أحد بأمر هذا الولوج المجنون؛ وتحتفظ الوردة المنتصبة والبِكْر تحت ضوء الشمس، بدون خجلٍ، بسرِّها. لقد كسرت السيتونية، في أثناء ذلك الوقت، بهيجانٍ متزايد، غلاف الوردة الأول، والثاني والثالث. وبمقدار ما كانت تلج، كانت الأوراق

تصبح أكثر نعومة، وأزكى رائحة، وأكثر بياضاً. وشعرت السيتونية بأنه سيغشى عليها من المباهج، وأن قواها ستخور تقريباً، وتضرب ضربةً أخيرةً ببراثنها، وتفتح في متراس البتلات القاتم، فتحة نهائية، وتُدْخِل رأسها أخيراً في الفرو الأبيض والمُسْكِر لغبار الطلع. وستبقى هنا، دائخة، ضائعة، منهكة وكأنها ميتة، في هذه الظلمات الندية والمعطّرة؛ لن تتحرَّك، وستبقى جامدة، ساعات، وأياماً كاملة. أما، في الخارج، فلم يُفْشِ أدنى ارتعاش للأوراق، تحت براءة أشعة شهر أيار، سرَّ الوردة المثير.

هذا هو قدَر السيتونية. لقد كانت هذه الشابَّة التي أعطتها أمها نصائحها التي تظنُّها غير ضرورية، تشعر في الواقع بأنها مختلفة، اختلافاً لا يُحدّ نهائياً، عن رفيقاتها من جنسها. شيء لا يصدَّق، لكنه صحيح: كانت الورود لا تعني لها شيئاً. وكانت سيتونيتنا تشعر، شعوراً عارماً، بأنها مدفوعة لتغيير هذه المشاعر الوراثية والحارَّة، التي تشعر بها السيتونيات نحو أجمل الورود المعطَّرة، منذ الأزمنة السحيقة، إلى اختيارات باردة وخشنة. كانت السيتونية قد اكتشفت باكراً جداً ميولها، ورأت، في مبادرةٍ أولية، أن تكاشف أمها بالأمر. لكنها فيما بعد، ومثلما يحدث دائماً في هذه الحالة، شعرت بالذعر من صعوبة اعترافٍ كهذا، وفي الوقت ذاته ومع شكِّها بالعلاج الأمومي، عدلت عن ذلك. وحاولت جاهدة ولثقتها بقدراتها الشخصية، إصلاح نفسها بنفسها. وهكذا حاولت متنقِّلة من وردةٍ إلى وردة، تحت عيني أمها العطوف، الحصول مع الرضى على هذه الرغبات التي كانت فطرتها ترفض إعطاءها لها. جهد ضائع. فما أن كانت تدخل بين الأوراق حتى تتوقَّف سريعاً، وكأنها مشلولة، وليس فقط غير مبالية، بل صراحةً، عرضة لنفورٍ لا يقاوم. وكان هذا اللَّحم الناعم يبدو لها مغموساً بشهوةٍ لزجة وعسليَّة، والروائح كعفونات مختلطة، والبياض كظلٍّ نجسٍ وفاحش. وكانت تحلم، وهي لا تزال جامدة ومشمئزَّة، بالملفوف الأخضر الطازج والشهي. فالملفوف لا يتزيَّن بألوان البطاقات البريدية المزيَّفة، ولا يتعطَّر بعطر البتشولي[21] المقزِّز والمريب، ولا يعرض بمحاباة هذه العذوبة المغثية. وقلب الملفوف مثير للشهية، يلتوي وهو يتعرَّج بين التلَع[22]، ورائحته رائحة العشب والندى الصحيِّ، ولونه أخضر زاهٍ. كانت

---

[21]- *بتشولي (عشب عَطِر).*
[22]- *تلعة ج تلَع (ما علا من الأرض).*

السيتونية تلعن في قلبها، الطبيعة التي جعلتها مختلفة عن ممثِّلات جنسها الأخريات؛ أو بالأحرى ما جعل جميع السيتونيات الأخريات مختلفات عنها. أخيراً، وعندما وجدت أن إرادتها لا تساعدها على النجاح في شيء، وأنها حاولت جاهدة إرغام نفسها كثيراً ولم تستطع حب الورود، قررت ألا تقاوم ميولها أبداً، بل أن تستسلم لها صراحةً. كانت تفكر أحياناً، محاولة تبرئة نفسها بطريقة مغالطة، وإنامة ضميرها تقول: "وفضلاً عن ذلك، ما هو الملفوف؟ إنه وردة خضراء... إذاً، لماذا لا أحبُّ الملفوف...؟"

بعد كل ما قيل، من السَّهل تصوُّر ملاحظات السيتونية الشابة، حول ورقة شجرة الزعرور، حيث تركتها الأم لتطير نحو وردة شهواتها. ولكي نسلّط الضوء على مأساة هذه النّفْس، سنروي بعضاً منها: "شيء حزين أن نُخْلق مختلفين عن الجمهور. لا نعرف لماذا، ولا نعرف كيف يصبح الفرق، فجأة، دونيةً، خطيئةً، وجريمة. ومع ذلك، لا يوجد بين الجمهور وبيني سوى علاقة عدد. مصادفة كون السيتونيات، في غالبيتهن العظمى يحببن الورود؛ من الجيد إذاً، أن نحب الورود. نهج جميل في التفكير. أنا، مثلاً، أحب الملفوف ولا شيء آخر سوى الملفوف. إنني مكونَّة على هذا النحو، ولا أستطيع أن أتغيّر."

ومن غير المجدي، من جهةٍ أخرى، نقل أفكار السيتونية التعيسة كاملةً. يكفي القول، كي نبتّ في أمر تفكيرها الطويل إنها طارت نحو شجرة الزعرور، وبعد عدة جولات استكشافية، ذهبت لتحط على ورقة أكبر ملفوفة موجودة، لونها أخضر–مزرق، منتفخة، ومليئة بالضلوع والتجاعيد. وكي لا تلفت الأنظار إليها، تظاهرت بأنها حطّت على الخضرة لترتاح. وبالتالي، اتخذت وضعاً متراخياً؛ فجلست على جنبها وأسندت رأسها على قائمتها. وكان نعم الرأي، لأن سيتونيتين طائشتين مفعمتين بالحيوية، ظهرتا بعد برهة، وأخذتا ترفرفان حولها. ثم صاحتا ثملتين: "ألن تأتي؟ إننا ذاهبتان إلى الورود." ولحسن الحظ أنهما لم تهتمّا في عجلتهما بمراقبة رد السيتونية على دعوتهما. ....وبعد أن ألقت السيتونية نظرة خاطفة حولها، ولحظت عدم ظهور أي سيتونية في الأفق، تظاهرت بأنها تعثَّرت بضلعٍ من أضلع ورقة الملفوف، وتركت نفسها تتدحرج باتجاه قلب الخضرة. وخلال ثانية واحدة، وبعد أن أحدثت فتحةً بضرباتٍ تشنُّجية في الورقة السمينة والغشائية، اختفت داخل

قلبها المجعَّد.

وماذا نقول أكثر من ذلك؟ هل علينا أن نتوقَّف عند وصف الهيجان الذي فتحت به السيتونية طريقاً لها داخل الملفوفة، وقد أصبحت حرة أخيراً في إطلاق غرائزها المكبوتة، وقد انتشت بالنتانة النباتية التي كانت تفوح من قلب النبتة الشحيم، وكيف وصلت إلى قلب الأوراق البارد واللَّزج؟ وكيف بقيت طوال النهار في الداخل، خائرة القوى، وأمضت فيه نهار سكرٍ وعربدةٍ حقيقيين؟ .... وعند المساء، انسحبت السيتونية، على مضض، بالممر الذي حفرته في قلب الملفوفة، كما هو مقرَّر، وطارت نحو شجرة الزعرور، إلى المكان الذي حدَّدته أمها لموعدهما. فوجدتها منحنية، تنظر حولها، قلقة لأنها لم ترها تظهر. سألت الأم الشجاعة ابنتها سريعاً كيف سارت الأمور خلال النهار؛ فردت السيتونية صراحة، بأن كل شيء تمَّ على أحسن ما يرام: فالورود متوفِّرة بكثرة. وتفحَّصت الأم وجه ابنتها؛ لكنها اطمأنّت تماماً لملاحظتها بأنه صافٍ وبريء مثلما هو دائماً. قالت لها عندئذٍ: "تصوَّري بأن فضيحة قد تفجّرت... لقد شوهدت سيتونية تدخل تحت أوراق، أكاد لا أجرؤ على أن أكرِّر الكلمة، ملفوفة." وزايدت الابنة قائلة: "يا للهول"؛ لكن سرعة دقات قلبها بدأت تشتد، وأضافت: "ومن كانت؟" أجابت الأم: "لم يستطيعوا تبيُّنها. شاهدوها تدخل تحت الأوراق، وهي تخبِّئ رأسها فيها... لكن، تبعاً لأغمدتها يُظَنُّ أنها فتيّة. شقيّة هي الأم التي جعلها حظها العاثر تلد بنتاً كتلك. وأعترف لكِ بأنني لو كنت أعلم أن لابنتي ميولاً مماثلة، لمتُّ من الألم." وردّت البنت قائلة: "إنكِ على حق. إنها أشياء يرفض العقل حتى تصوّرها." فقالت الأم: "هيا بنا." وطارت السيتونيتان في فتور الغسق، نحو حدائق أخرى، وهما تثرثران.

" عن الفرنسية"



بيوتي(1)

قصة: غراهام غرين

■ ترجمة: توفيق الأسدي ■

كانت المرأة ترتدي وشاحاً برتقالياً لفته من حول جبينها بشدة إلى حد أنه بدا مثل قبعات النسوة في العشرينات من القرن العشرين، وكان صوتها يجرف أمامه أي معارضة، وكذا كلام رفيقيها وصوت الدراجة النارية براكبها الشاب التي كان محركها يدور في الخارج وحتى رنين أطباق الحساء في مطبخ مطعم "أنتيب" الصغير الذي كان فارغاً تقريباً الآن بعد أن حلّ الخريف بالفعل. كان وجهها مألوفاً لي. لقد شاهدته يتطلع من شرفة أحد المنازل المرممة فوق الأسوار، وهي تتلفظ بعبارات التحبّب مخاطبة شخصاً ما أو شيئاً ما غير مرئي في الأسفل. ولكني لم أكن شاهدتها منذ أن غربت شمس الصيف وظننتها رحلت مع الأجانب الآخرين. قالت: "سأكون في فيينا لقضاء عيد الميلاد. أحب المكان هناك. تلك الجياد البيضاء الجميلة والصبية الصغار الذين يغنون ألحان باخ."

كان رفيقاها انكليزيين، وكان الرجل لا يزال يجاهد للحفاظ على مظهر الزائر الصيفي، ولكن بدنه كان يرتجف سراً بين الحين والآخر في قميصه الرياضي القطني الأزرق. سأل بصوت صادر من الحلق: "ألن نراك في لندن إذن؟ وقالت زوجته التي كانت أصغر سناً بكثير من كليهما: "أوه، ولكن عليك بكل بساطة أن تحضري."

قالت: "هناك صعوبات، ولكن لو كنتما ستذهبان إلى مدينة البندقية في الربيع...؟"

"لا أعتقد أنه سيكون معنا ما يكفي من النقود، أليس كذلك يا حبيبي؟ ولكن نود أن نغادر لندن. أليس هذا صحيحاً يا حبيبي؟"

قال بكآبة: "بالطبع."

"أخشى أن يكون هذا مستحيلاً تماماً بسبب (بيوتي)(1) كما تستطيعان أن تريا."

لم أكن قد لاحظت بيوتي حتى ذلك الحين لأنه كان حسن السلوك جداً. كان منبطحاً علىحافة النافذة ساكناً شأن حلوى الكريمة فوق رف دكان الحلويات. أعتقد أنه أكمل كلب "بكيني" سبق لي أن رأيت... رغم أني لا أستطيع الادعاء بمعرفة النواحي التي ينشدها المحكمون في مثل هذه الأمور.

كان أبيض كالحليب لولا أن قليلاً من القهوة قد أضيف إلى لونه، ولكن هذا لم يكن يعيبه إطلاقاً بل يعزز جماله. أما عيناه فكانتا تبدوان من حيث كنت أجلس سوداوين داكنتين مثل قلب زهرة، وما كان يعكرهما إطلاقاً أي تفكير. لم يكن هذا كلباً يستجيب لعبارة "جرذ" أو يظهر حماسة شبابية لو اقترح عليه أحد مشواراً على الأقدام. ما كان ليثير أي اهتمام فيه ما هو أقل من صورته في مرآة كما خيل إلي. كان بكل تأكيد جيد التغذية بحيث كان يتجاهل الوجبة التي يتركها غيره دون إنهاء، رغم أنه كان على الأرجح معتاداً على شيء أثمن من أفخر أنواع القريدس.

سألت المرأة الأكثر شباباً: "ألا تستطيعين تركه مع صديق ما؟"

"أترك بيوتي؟" لم يكن السؤال نوعاً من الجواب. مررت أصابعها عبر الشعر الطويل بلون القهوة بالحليب، ولكن الكلب لم يحرك ذيله قط مثلما كان من شأن كلب عادي أن يفعل. نخر مثل رجل عجوز أزعجه النادل في النادي: "كل قوانين الحجر الصحي تلك... لماذا لا يقوم أعضاء مجلس الشيوخ لديكم بفعل شيء ما حول ذلك؟"

"نحن ندعوهم بأعضاء البرلمان"، قال الرجل بطريقة ظننتها تحمل كرهاً خفياً.

"لا يهمني ما تدعونهم به فهم يعيشون في القرون الوسطى. أستطيع الذهاب إلى باريس وفيينا والبندقية... عجباً، أستطيع الذهاب إلى موسكو لو أردت، دون أن أترك بيوتي في سجن رهيب مع كل تلك الأنواع من الكلاب

الرهيبة."

أعتقد أنه سيحفظ في..." تردد بكل الكياسة الانكليزية المثيرة للإعجاب التي كان يزن بها الكلمة المطلوبة بالميزان: "أيقول زنزانة؟ وجار؟ حجرة تخصه وحده؟"

"فكر في الأمراض التي قد يصاب بها." رفعته عن حافة النافذة بسهولة كما من شأنها أن ترفع دثاراً من الفرو، ثم ضغطته بعزم على ثديها الأيسر. لم ينخر حتى. انتابني إحساس بشيء متملك بالكامل. كان يمكن لطفل أن يتمرد على الأقل... فترة من الزمن. يا للطفل المسكين. لا أعرف لِمَ لم أستطع الشعور بالشفقة على الكلب. ربما كان جميلاً أكثر من المعتاد.

قالت: "بيوتي المسكين ظمآن."

قال الرجل: "سأحضر له بعض الماء."

"نصف زجاجة من مياه إيفيان لو سمحت. لا أثق بماء الصنبور."

عند ذلك تركتهم لأن السينما في ساحة ديغول تفتح أبوابها في التاسعة.

***

بعد الحادية عشرة خرجت ثانية. وبما أن الليل كان جميلاً باستثناء ريح باردة قادمة من جبال الألب، فقد درت من حول الساحة. وبما أن الأسوار كانت مكشوفة جداً، فقد اتخذت الشوارع الضيقة القذرة انطلاقاً من "بلاس ناسيونال" نحو "شارع دوساد" و"شارع دي بان." كانت كل صناديق القمامة قد أفرغت من محتوياتها وقامت الكلاب بالتغوط على الأرصفة والأطفال بالتبول في البلاليع المحاذية للطرقات. كانت هناك بقعة بيضاء اللون ظننتها في البدء قطة تتحرك خلسة على امتداد الواجهات الأمامية للبيوت، ثم توقفت. وعندما اقتربت تسللت كالحية خلف صندوق قمامة. وقفت مندهشاً ورحت أراقب. كان شكل من النور عبر أضلاع مصراع إحدى النوافذ قد رسم خطوطاً على الطريق بشكل جلد نمر مخطط أصفر اللون، وها هو بيوتي يتسلل خارجاً من جديد وينظر إلي بوجهه الأشبه بزهرة بنفسج وعينيه السوداوين الخاليتين من التعبير. أعتقد أنه توقع مني أن أرفعه، لذا كشر عن أسنانه محذراً.

صرخت: "عجباً! إنه بيوتي!" نخر نخرة عضو النادي وراح ينتظر. هل

كان حذراً لأنه وجد أني أعرف اسمه؟ أم هل ميز من ملابسي ورائحتي أني أنتمي إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها المرأة ذات القبعة، وأني واحد ممن يعارضون نزهته الليلية؟ أصاخ فجأة أذنيه تجاه المنزل الذي فوق الأسوار. ربما سمع صوت امرأة تناديه. لا شك أنه نظر إلي بريبة وكأنه أراد أن يرى إن كنت قد سمعت ما سمعه هو أيضاً. وربما لأنني لم أتحرك فقد اعتبر نفسه في أمان. بدأ يتموج على الرصيف ولديه نية محددة، مثل ثعبان البوا المغطى بالريش في ذلك المشهد من العرض الراقص في ملهى ليلي حين يلتف باحثاً عن القبعة الرسمية السوداء. لحقت به من مسافة حذرة.

ما كان يؤثر فيه يا ترى؟ الذاكرة أم حاسة الشم الحادة؟ فبين كل صناديق القمامة في الشارع المتواضع كان هناك صندوق واحد دون غطاء. كانت أشياء كثيرة لا يمكن وصفها تتدلى منه. وقف بيوتي، الذي تجاهلني تماماً الآن، كما قد يتجاهل كلباً أدنى منزلة، على ساقيه الخلفيتين بينما ساقاه الأماميتان اللتان غطاهما الريش الأبيض الرقيق كانتا تمسكان بحافة الصندوق. التفت برأسه ونظر نحوي دون تعبير بعينين كبركتين من الحبر. كان يمكن لعراف بالأحرى أن يقرأ فيهما سلسلة لا متناهية من التنبؤات. قفز كما قد يفعل الرياضي وهو يرفع نفسه فوق قضبان الجمباز، فأضحى داخل صندوق القمامة. وكانت ساقاه الأماميتان المغطاتان بالريش- أنا واثق أني قرأت في مكان ما أن الريش مهم جداً في مسابقات الجمال الخاصة بكلاب بكين- تنبشان وتنقبان بين الخضر البائتة والكرتونات الفارغة والبقايا المسحوقة في الصندوق. أصبح مستثاراً وراح يتشمم بأنفه شأن خنزير يفتش عن الكمأة. ثم بدأت ساقاه الخلفيتان تعملان لترميا القمامة من خلفه... قشور الفاكهة على الرصيف وحبات التين المتعفنة ورؤوس السمك. وأخيراً نال مبتغاه: أمعاء طويلة لحيوان لا يعرف جنسه أحد. رماها في الهواء حتى التفت من حول عنقه الأبيض كالحليب ثم هجر صندوق القمامة وراح يتمختر في الشارع كالمهرج وهو يجر وراءه الأمعاء التي كان يمكنها أن تكون حبلاً من المقانق.

علي أن أعترف أني كنت مؤيداً له. لا شك أن أي شيء أفضل من عناق ثدي غير ناهد.

حول منعطف وجد زاوية معتمة ملائمة على نحو واضح أكثر من غيرها لنهش الأمعاء لأنها كانت تحوي بقعاً كبيرة من الغائط. اختبر الغائط أولاً، كونه عضواً في النادي، ثم ترنح عليه لفترة طويلة وأطرافه في الهواء، وهو يحك فراءه الذي بلون الحليب بالقهوة بذلك الشامبو الداكن بينما الأمعاء تتدلى منه، وعيناه الحريريتان تحدقان بهدوء إلى سماء "ميدي" السوداء الهائلة.

أعادني الفضول إلى بيتي، على أي حال، عن طريق الأسوار. وهناك على الشرفة كانت تتكئ المرأة محاولة على ما أعتقد أن تميز كلبها في ظلال الشارع في الأسفل. سمعتها تنادي بقلق: "بيوتي! بيوتي!" ثم راحت تنادي بصبر نافد آخذ بالارتفاع: "بيوتي! عد إلى البيت! لا شك أنك انتهيت من الفرفرة الآن يا بيوتي. أين أنت يا بيوتي؟ بيوتي؟" مثل هذه الأمور الصغيرة تدمر إحساسنا بالتعاطف، فلا شك أنه لولا تلك القبعة البرتقالية القبيحة لكنت شعرت ببعض الشفقة على تلك المرأة العجوز العاقر الواقفة هناك وهي تنادي على بيوتي الضائع.

*(1) - **بيوتي**: تعني الجميل أو الجمال بالانكليزية (المترجم).*

غراهام غرين: (1904-1991) روائي وقاص انكليزي شهير. من أهم أعماله الروائية: "الأمريكي الهادئ" (1955) و"رجلنا الذي في هافانا" (1958) و"القضية المحترقة" (1961) و"ممثلو الكوميديا" (1966) و"القنصل الفخري" (1973) و"العامل الإنساني" (1978) و"الرجل العاشر" (1985). وقد تحول كثير من رواياته إلى أفلام سينمائية ناجحة. كما كتب القصص والمسرحيات وكان غزير الإنتاج.

كان غرين مهتماً بالصراع الروحي في عالم آخذ بالانهيار. ولد في بريطانيا لأب كان مدير مدرسة. وقد درس لاحقاً في جامعة أوكسفورد وعمل في الصحافة ثم ككاتب متفرغ كما عمل موظفاً في وزارة الخارجية البريطانية في غرب أفريقيا خلال الحرب العالمية الثانية. وبعد الحرب سافر في رحلات مطولة.

تتميز أعمال غرين بالتفاصيل الحيوية وتنوع الخلفيات (المكسيك، أفريقيا، هاييتي، فييتنام) والتصوير الموضوعي للشخصيات الواقعة تحت مختلف الضغوط الاجتماعية والسياسية أو النفسية. الشر كلي الوجود. في أعماله المتأخرة فإن بعداً من الشك والصراع الأخلاقيين قد أضيفا إلى الرعب والتشويق. في روايته "مونسينيور

كيخوته" (1982) فقد قارن ما بين الماركسية والكاثوليكية، ولكن لهجته فيها كانت أرق. كما نشر له بعد وفاته كتاب: "عالم يخصني: مذكرات حلم" (1994) الذي كتبه غرين في الأشهر الأخيرة من حياته، وهي مذكرات جزء منها خيالي وآخر يتعلق بسيرته الذاتية أعتم فيها على (800) صفحة من المذكرات التي كان يخطها خلال أربعة وعشرين عاماً.

" عن الإنكليزية"



أقصوصتان عن الحزن

للكاتب الروسي: فاسيلي شوكشين

■ ترجمة: عدنان جاموس ■

تعريف بالكاتب:

فاسيلي شوكشين (1929- 1974) أديب، وكاتب سيناريو، ومخرج وممثل روسي مشهور. كتب الأقصوصة والقصة والرواية، والسيناريو السينمائي والمقالة الصحفية. وقالوا عنه لو أنه لم يبدع سوى في مجال واحد من هذه المجالات لكفاه هذا كي يكون أحد بناة الثقافة السوفييتية الأصلاء البارزين. ولكن نجمه في سماء الأدب كان يتلألأ بألق متميز في أفق الأقصوصة بالذات.

كتب يقول عنها: "إنها ليست رواية، المكان ضيق، والزمن قصير، ويقرؤونها على عجل... وإذا كانت الشؤون الإنسانية ليست مختلقة، تكون دائماً في حركة أبدية وفي تجدد أبدي يكاد لا يلحظ. وعلى هذا فإن الأقصوصة الجيدة هي التي تحافظ على هذه الحركة بأعجوبة، ولا تميت الحياة، بل كأنها "تعيد زرعها" في وعي القارئ دون أن تلحق بها أي ضرر".

ولد شوكشين في إقليم ألتاي (الجزء الجنوبي من سيبيريا الغربية) في قرية سروستكي. وعاش صباه في سنوات الحرب العجاف. وكان عليه أن يضطلع في الأسرة بدور المعيل: فعمل في مزرعة تعاونية لتزويد الجبهة بالقمح. وبعد الحرب خدم شوكشين في الأسطول، وعندما سُرِّح أكمل دراسته المتوسطة كطالب حر، وعمل معلماً في مدارس قريته.

وفي عام 1954 انتقل إلى موسكو، وانتسب إلى معهد السينما وتخرج فيه مخرجاً وممثلاً؛ وكان كممثل يحظى بشهرة واسعة وشعبية كبيرة. نشر أولى أقاصيصه في عام 1958، وكان يجاهر فيها بحبه للقرية وساكنيها بكل ما يتسمون

به من ميل إلى المكاشفة الصادقة والعفوية الفطرية والبعد عن التصنع، وكان يرى أن هذه الخصال موجودة في المدينة أيضاً ولكنها في القرية أكثر بروزاً وانتشاراً. إلاّ أنه لم يكن يؤمثل القرية، بل يصور ما كانت نظرته الثاقبة تلاحظه من عيوب أنموذجية لدى شخصيات طابعية فيها. وكان شوكشين ككاتب يحتفي أشد الاحتفاء بتصوير طباع أبناء جيله من جميع الشرائح الاجتماعية حتى ليخيل لمن يقرأ أقاصيصه بأنه دخل معرضاً لمختلف النماذج والطباع والمشكلات التي أبدعتها ريشة فنان يتأثر بكل ما هو جوهري في حياة معاصريه.

***

1
الحزن

ثمة في الصيف وقت تفوح فيه رائحة الشيح بقوة تكاد تسبب الخبل، ولا سيما في الليل، لا أدري لماذا! القمر يسكب نوره بهدوء، والنفْس يدغدغها قلق وحنين غامض، وتراودك في مثل هذه الليالي الرحبة النيرة الوخازة أفكار طليقة، جسورة، عذبة. إنها حتى ليست أفكاراً... بل شيء ما آخر: ربما هي تخيلات، أو توقعات ما... تتوارى في زاوية قصية بين شجيرات الأرقطيون في بستان الخضار، ويذوب قلبك من غبطة خفية لا تفسير لها.

ثمة ليلة كهذه لم تبرح ذاكرتي طوال حياتي.

مرة وأنا في الثانية عشرة، كنت جالساً في بستان الخضار، محتبياً بذراعيّ، أرنو إلى القمر بإصرار، حتى انبثاق الدمع. وفجأة طرق سمعي صوت بكاء شخص ما في مكان غير بعيد. تطلعت حوالي فرأيت الشيخ نيتشاي، جارنا. كان يسير بقامته الضئيلة النحيلة، مرتدياً قميصاً طويلاً من الخام، يبكي ويتمتم بكلمات مبهمة.

منذ ثلاثة أيام فقد الجد نيتشاي زوجته- العجوز الهادئة الوديعة. كانا يعيشان وحدهما بعد أن تفرق أولادهما كل إلى جهة.

وقد عاشت العجوز نيتشايفا دون أن تلفت إليها نظر أحد، وماتت كذلك دون أن تلفت نظر أحد. عرف الناس النبأ في الصباح، وقالوا:

"... نيتشايفا... أرأيتم.. المسكينة! "حفروا قبراً صغيراً، وأنزلو الجدة فيه،

وأهالوا عليها التراب، وانتهى! لقد نسيتُ الآن كيف كانت تبدو. أذكرها تسير في الحوش تنادي الدجاج: "تع.. تع.. تع".([23])

لم تكن تشاتم أحداً أو تنم في القرية على أحد.. كانت... وفجأة لم تعد موجودة.. ذهبت.

... في تلك الليلة النيرة البديعة عرفت كم يكابد الإنسان الوحيد، حتى عندما يكون كل ما حوله بمثل هذه الروعة، وتكون أرض وطنه بمثل هذا الدفء والحنان، وليس فيها ما يخيف البتة...

تواريت. كان قميص الشيخ الطويل الذي يغطي ركبتيه يبهر البصر ببياضه الناصع في ضوء القمر. وكان الشيخ يسير ببطء ويمسح عينيه بكمه العريض. كنت أراه من مكمني بوضوح. وها هو يجلس في مكان غير بعيد.

"–بسيطة... الآن.. بعد قليل، سأكف عن البكاء.. وسنتحدث بهدوء – قال الشيخ بصوت خافت دون أن يستطيع حبس دموعه–هذا ثالث يوم أشقى فيه، لا أعرف أين أضع نفسي. تربطت يداي، وصدّت نفسي عن الدنيا".

طفق الشيخ يهدأ شيئاً فشيئاً...

–أشعر بمرارة لا تطاق يا براسكوفيا. لماذا لم تقولي لي شيئاً عند الفراق؟ هل كنت تكتمين زعلاً ما؟ لو كنتِ قلت لخففت عني.

أما الآن... فهيّا فكّر... آه.. آ– آ– آه... –صمت قليلاً– لقد غسّلناكِ، وألبسناكِ أحسن ما عندك، وقمنا بكل ما يقوم به الناس الطيبون.

وصنع لك عرّاب أولادك سيرغي تابوتاً، وبكينا.. نعم، لم يحضر أناس كثيرون، هذا صحيح. وطبخنا طعام الدفن، ووضعناك على الطرف، قرب دادوفنا.. بقعة جيدة، جافة. لقد اخترت لنفسي مكاناً هناك. لكن الآن لا أدري ماذا سأفعل وحدي؟ هل أُسمِّر باب الدار وأسافر إلى بيتكا؟ هذا خَطِر... هو نفسه لا بأس به... ولكن امرأته... أنت تعرفينها: إنها لا تقول لك شيئاً، ولكنها تجعل اللقمة تقف في حلقك. آه، يا للمصيبة! بم تنصحينني؟"

ران صمت. وشعرتُ بالجبن. كنت أتوقع في كل لحظة أن تبدأ الجدة نيتشايفا الكلام بصوتها الحنون الصبور.

([23]) *في الأصل: "تسيب.. تسيب.. تسيب".*

-ها أنا أتفكر- تابع الجد نيتشاي- أين أذهب بنفسي؟ الموت أهون علي مما أنا فيه. البارحة غفوت قليلاً، ورأيتك كأنك تسيرين في الحوش حاملة منخلاً فيه بيض. حدقت ببصري، فإذا البيض ليس بيضاً بل صيصان حية لا تزال صغيرة. وإذا بك تبدئين بأكلها واحداً واحداً. تأكلين وتمتدحين طعمها... شيء مرعب.. يا إلهي!

استيقظت... أردت أن أوقظك. نسيت أنك لم تعودي موجودة. باراسكو فوشكا... نفسي تقرّحت...

عاد الجد نيتشاي إلى البكاء، وعلا صوت نحيبه.

أحسست بقشعريرة تسري في جسدي. أَعْوَلَ الشيخ على نحو غريب- وأنّ أنيناً مديداً:

-أي ي ي، أووو.. راحت! ولم تفكر إلى أين أنا الآن؟

لو قالت لكنت أحضرت لها طبيباً من المدينة... الناس يتداوون، أمّا هي فلم تنطق بكلمة، ولا بنصف كلمة، بل تمددت وماتت. وأنا أيضاً أستطيع أن أفعل هذا... -تمخط نيتشاي، ومسح دموعه، وتنهد- أَصَعْبٌ هناك ياباراسكو فوشكا؟ لعلك تريدين العودة إلى هنا؟ إنني أراك في أحلامي، زوريني أكثر في الحلم..

ولكن بشكل طبيعي. ليس مع الصيصان تلك، الشيطان يعرف ما هي!

هنا أنا- بدأ نيتشاي يتكلم همساً حتى إني لم أسمع نصف ما قاله- كدت أقوم بعمل لا يجوز... ولم لا؟ أحياناً يدفنون الشخص... لقد سمعت بمثل هذا.. دفنوا امرأة في كرايوشينكو.. ثم أخذتْ تئن، فحفروا وأخرجوها. في هاتين الليلتين كنت أذهب وأتسمع: كل شيء هادئ. وإلاّ.. فإنني كنت أريد... يقولون إن نوماً ثقيلاً يهجم على الإنسان، والجميع يظنون أنه مات، وهو لم يمت... بل نائم.."

هنا تملكني ارتياع شديد، فطفقت أزحف وأزحف إلى أن خرجت من البستان، وركضت إلى جدي، وحدثته بكل شيء، فارتدى ملابسه، وسرت وإياه نحو طرف البستان. سألني:

-هل كان يحدث نفسه أم كان كأنه يتحدث إليها؟

-يتحدث إليها، يستشيرها ماذا عليه أن يفعل الآن!

-هكذا سيجن هذا التيس العجوز، وسيذهب فعلاً ليخرجها من القبر. ربما كان سكران؟

-لا... عندما يكون سكران يغني ويتحدث عن الرب. أنا أعرف هذا.

سكت نيتشاي عندما سمع وقع خطواتنا. سأل جدي بصرامة:

-من هنا؟

ظل نيتشاي لائذاً بالصمت.

-إنني أسأل: من هنا؟

-وماذا تريد؟

-أنت! نيتشاي؟

-وماذا...!

اقتربنا. كان الجد نيتشاي يجلس متربعاً وينظر إلينا من أسفل، وقد بدا في غاية الاستياء.

-ومن كان هنا أيضاً؟

-أين؟

-هنا، لقد سمعتك تتحدث مع شخص ما.

-هذا ليس من شأنك!

-سأجلب الآن عصاً متينة، وأسوقك إلى البيت، بحيث تركض دون أن تلتفت إلى الخلف. في هذا العمر وتريد أن تفقد عقلك.. ألا تستحي؟

-أنا أتحدث معها ولا أزعج أحداً.

-مع من تتحدث؟ هي لم تعد موجودة، ليس من أحد تتحدث معه! ماتت المخلوقة.. دفنت في التراب.

-هي تتحدث معي، إنني أسمعها- قال نيتشاي بعناد- ولا داعي لإزعاجنا. يتسللون ويتنصتون..

-هيا، لنذهب- رفع جدي نيتشاي عن الأرض قليلاً- هيا بنا إلى بيتي، عندي زجاجة فودكا منزلية، سنشربها، ويخف ما بك.

لم يمانع الجد نيتشاي.

-حملي ثقيل يا صاحبي، هَدَّ قواي.

كان يسير في المقدمة متعثراً في خطواته، ولا ينفك يمسح دموعه بكمه. وكنت أنظر إليه من الخلف وأبكي أنا الآخر دون صوت كيلا أتلقى صفعة على قفاي من جدي. كنت أشفق على هذا الشيخ الذي سحقه الحزن.

-ومَنْ حملُه خفيف؟ -قال جدي مهدئاً الشيخ- من يستسهل دفن شخص عزيز عليه في التراب؟ ولكن إذا كان الجميع سيضطجعون بجانب موتاهم من الحزن فماذا سيحدث عندها؟! وكم مرة كان علي أن اضطجع؟! اصبر، تماسك واصبر.

-خسارة..

-طبعاً خسارة.. من يقول غير هذا؟!.. ولكنك الآن لا تستطيع أن تساعد بشيء. ستعذب نفسك لا أكثر، وستفارق الدنيا أنت أيضاً. اصبر.

-أعرف كل هذا، لكن... اشتعلت النار فيّ هنا، ولم يعد يطفئها شيء. لقد جربت: شربت.. لا تؤثر.

-ستؤثر. لمذا لم يأت بيتكا؟ بالنسبة للبقية ربما كانت المسافة بعيدة، ولكن هذا؟

-سافر في مهمة، آخ، الحمل ثقيل يا صاحبي! طوال حياتي لم يخطر لي...

-نحن دائماً هكذا: الشخص حي: هذا هو المفروض.. وعندما يموت نشعر بالخسارة. ولكن أن نجن من الحزن. هذا أيضاً.. حماقة.

في تلك اللحظات فقدت الإحساس بالليلة الصافية الهادئة، ولم تعد تراودني أية أفكار، وماتت الغبطة المشرقة الغامضة؛ حزنُ هذا الشيخ الضئيل حجب عني العالم الرائع. لم أعد أذكر سوى أن رائحة الشيخ الحادة المّرة كانت لا تزال تفوح.

أبقى جدي نيتشاي عندنا. استلقيا على الأرض، وتغطيا بفروة، وشرع جدي يتحدث بصوت منخفض:

-سأروي لك قصة. أنت لم تحارب، ولا تعرف ماذا جرى هناك...

هناك يا أخ الأمور كانت أسوأ. اسمع هذه القصة: كنت أخدم كممرض، وكنا ننقل الجرحى إلى المؤخرة. مرة كنا في سيارة "ستوديبيكر" ملأى تماماً. وكان الجرحى يئنون ويرجون السير ببطء.. وكان السائق ميكولاي ايغرينيوف، وهو في مثل عمري، يحاول من ذاته أن يسوق بأكبر قدر من الهدوء، ولكن لم يكن من الجائز الإبطاء كثيراً، فقد كنا نتراجع. وبينما نحن نقترب من أحد المفارق شاهدنا سيارة صغيرة وضابطاً يلوح لنا بيده: أن توقفوا.

ولكن كنا تلقينا أمراً صارماً قاطعاً بأن لا نتوقف حتى لو اعترضنا الشيطان الأقرن نفسه. وهذا حق: فهناك الكثيرون من أمثال هؤلاء المساكين مازالوا ينتظرون. ولو كنا نهاجم لاختلف الأمر، ولكننا نتراجع. تجاوزنا السيارة الصغيرة، إلاّ أنها لحقت بنا وسبقتنا، واعترض الضابط طريقنا ملوحاً بمسدسه. لم يبق باليد حيلة. توقفنا. وتبين أن معهم ملازماً مصاباً بجرح بالغ، وهم مضطرون إلى السير باتجاه آخر. تساعدت والضابط الذي لوح بمسدسه، وحشرنا الجريح كيفما كان في صندوق السيارة إذ كان في غرفة القيادة مع السائق ميكولاي نقيب حالته سيئة جداً يجلس شبه متمدد، وكان ميكولاي يسنده بيد ويقود باليد الأخرى. تدبرنا أمرنا بشكل ما. وكان الملازم الذي حملناه معنا ينازع. المسكين كان رأسه كله ملطخاً بالدم، وقد يبس الدم عليه، قلت لنفسي: لن نصل به حياً. كان شاباً في أول عمره، ربما لم يحلق ذقنه سوى مرات معدودة. أسندت رأسه إلى ركبتي لعلّي أساعده قليلاً.. ولكن أية مساعدة هذه؟! وصلنا إلى المستشفى وبدأنا بإنزال المرضى- زَحَرَ جدي وصمت قليلاً، ثم أشعل لفافة- وأخذ ميكولاي يساعدنا.

ناولته الملازم... وأنا أقول: "انتهى، لقد مات". ونظر ميكولاي إلى الملازم، ثم حدق إلى وجهه... ايه خ خ..

ران الصمت من جديد، وطال هذه المرة. ثم سأل نيتشاي بصوت خافت:
-ماذا؟! أكان ابنه؟

-ابنه.

-آه، يا الهي!

-ايه خ خ.

نشق جدي بأنفه وسحب نحو خمسة أنفاس من لفافته على التوالي.

-وبعد ذلك ماذا حدث؟

-دفنوه... القائد أعطى ميكولاي إجازة لأسبوع، فسافر إلى بيته، ولم يقل لزوجته إنه دفن ابنهما. وخبأ الوثائق والأوسمة. بقي هناك أسبوعاً ثم عاد.

-ولماذا لم يقل لها؟

-كيف!.. هكذا يظل عندها أمل: مفقود، مفقود، أما إذا... فبالمرة. لم يستطع أن يخبرها. قال إنه همّ بهذا مرات كثيرة، ولكنه لم يستطع.

-يا إلهي، يا إلهي!-تنهد الجد نيتشاي ثانية- وهو نفسه هل ظل حياً؟

-ميكولاي؟ لا أعرف، فرّقتنا الظروف فيما بعد.. وذهب كل إلى جهة... نعم... هذا ما حدث. ابنه! القول سهل. ثم إنه مازال فتياً.

صمت الشيخان. وكان نور القمر لا يزال ينهمر وينهمر من النوافذ مهيباً، ميتاً! إنه يشع!.. في الفرح وفي الحزن لا فرق.. يشع!

***

2
في المقبرة

أوه، وقت رائع، رائع! دفء، صحو. تموز، قمة الصيف. في مكان ما قرعوا ناقوساً بتهيب، وسبح رنينه البطيء الصافي في الأعماق الساطعة، ثم تلاشى في الأعالي. ولكن لا... ليس ثمة شعور بالحزن. لدى الناس، كما لاحظت، خصلة غريبة: يحبون في مثل هذا الوقت اللطيف زيارة المقبرة والجلوس هناك ساعة أو ساعتين.. ليس في وقت المطر ولا في وقت الغيم، بل عندما يكون الجو كما الآن: دافئاً وهادئاً.

من المؤكد أن ثمة تفسيراً ما لهذه الغرابة. ولكن هل هي غرابة حقاً؟ أنا شخصياً تجذبني إلى المقبرة رغبة محددة تماماً: أحب هناك أن أفكر.

الأفكار وسط هذه القبور تنطلق بحريّة، وتأتي غير متوقعة على نحو ما.

ثم إنك كيفما فكرت هناك تشعر دائماً وكأنك تسير على شفا هاوية:

من المرعب أن تنظر إلى ما تحت قدميك. الفكرة تندفع بقوة تارة إلى جانب، وتارة إلى الأعلى، وتارة إلى الأسفل، لمسافة مترين. والصلبان ترتفع

كأيدٍ خشبية قد باعدت ما بينها لتحرس سرها. إن الغريب هنا أمر آخر تماماً: الغريب وصول أصوات الناس وزمامير السيارات إلى هنا... الغريب أنه على مسافة نحو مئتي متر ثمة شارع، وهناك يبيعون الصحف والخمر ومستحضراً ما يسمونه أميدوبيرين. وقد سمعت مرة من هنا كيف كانت تمر في الشارع سرية خيالة من سلك الشرطة. أمر غريب حقاً!

.... كنت جالساً في المقبرة في مدينة كبيرة مستغرقاً في التفكير.

سرحت مع الأفكار ولم أسمع وقع الخطوات المقتربة من خلفي.

سمعت صوتاً يسأل:

-ماذا تفعل هنا يا بنيّ؟ هذا القبر لي.

التفت، فشاهدت عجوزاً تقف وتنظر إلي بوداعة. قالت ثانية:

-هذا القبر لي.

نهضتُ بسرعة عن المقعد شاعراً بالارتباك لسبب ما.

-عفواً...

-لا يهم.. اجلس.

جلَستْ على المقعد وأشارت إلى جانبها قائلة:

-اجلس، اجلس. أظن أنك خلطت بين القبرين

جلستُ. قالت وهي تنظر إلى القبر المعتنى به:

-هنا ابني. هنا ينام ابني.

بكت بصمتٍ، وبصمتٍ مسحت دموعها بطرف منديلها وتنهدت.

فعلت كل هذا على نحو معتاد.. وبرتابة عملية... واضح أن حزنها قديم وقد غدا مستديماً، وألفت العيش معه.

سألتْ وهي تلتفت نحوي:

-وأنت؟ هل لك أيضاً أحد هنا؟

-لا... أنا هكذا.. عرجت إلى هنا... أتيت أستريح.

رمقتني العجوز بنظرة مستطلعة وقد بدا عليها الاهتمام.

-وهل يأتون إلى هنا ليستريحوا...

-وماذا في ذلك؟

كنت طوال الوقت أخشى أن أقول شيئاً غير مناسب... أن أخطئ عن غير قصد. أردفتُ:

-جئت إلى هنا لأستريح.. لأفكر..

-ها... هكذا- وافقت العجوز- ولكن هل تعرف أية فكرة تخطر لي هنا؟ أنا التي كان يجب أن أستلقي هناك، وليس هو- التفتت ثانية نحو القبر- أنا التي كان يجب أن أستلقي هناك، وهو الذي كان من المفروض أن يأتي ويجلس هنا. لو كان هذا ما حدث لكنت الآن أكثر طمأنينة.. ولكانت الأمور أفضل بكثير! ولكن هذا ليس بيدنا يا بني، مصيبة.

-أمِنْ مدة طويلة فقدته؟

-من مدة طويلة، من سبع سنوات.

-هل كان مريضاً؟

لم تجب العجوز، ولزمت الصمت طويلاً وهي تهز رأسها هزات خفيفة من الأعلى إلى الأسفل. وعندما دققت النظر فيما بعد أدركت أن هذه الحركة تلازمها طوال الوقت تقريباً.. هزة الرأس هذه.

قالت باستسلام: -عاش أربعاً وعشرين سنة فقط.

وصمتت قليلاً ثم أردفت: -ما إن بدأ يعيش حتى جاء يستلقي هنا... وهنا عش كما تريد.

وبكت ثانية، ومسحت دموعها من جديد، وتنهدت، ثم التفتت نحوي:

-إنكم لا تعيشون كما ينبغي أيها الشباب، أوه، ليس كما يجب- قالت فجأة وهي تنظر إليّ بعينين صافيتين مغسولتين بالدمع- سأروي لك قصة، وأنتَ كما تريد... إن شئت صدق، وإن شئت لا تصدق، ولكن اسمع وفكر، مادمت تحب التفكير. هل أنت مستعجِل؟

-لا.

-عندنا هنا.. في مونتشيشي.. هل أنت من هذه المنطقة؟

-لا.

–آ– آ. عندنا هنا في الأطراف مكان اسمه موتشيشي.توجد هناك بلدة عسكرية يحرسها الجنود. وهناك أيضاً توجد مقبرة ولكنها قديمة ولم يعودوا يدفنون فيها الآن. من قبل كانوا يدفنون. ذات مرة كان أحد الجنود يقف في مركز الحراسة، والدنيا ليل، ظلام. والحارس واقف، واقف، هذه مهمته، وفجأة سمع صوت بكاء شخص ما. وخمّن من الصوت أن هناك امرأة تبكي. وهي تبكي بمرارة، وبصوت يثير الشفقة. كان يستطيع طبعاً أن يتصل بالهاتف مع جهة ما.. ولكن لم يتصل، بل انتظر إلى أن أتى الجندي الآخر الذي سيحل محله. قال له: اصغ، ربما أنا أتخيل؟ أصغى ذاك: صوت بكاء. عندها ذهب الذي كان واقفاً في الحراسة وأيقظ القائد، وحكى له: كذا وكذا.. امرأة تبكي في المقبرة.

ذهب القائد إلى الثكنة وأيقظ الجنود: القصة كذا وكذا، في المقبرة امرأة تبكي.. يجب أن نعرف ما هي الحكاية، لماذا هي تبكي. منذ مدة طويلة لم يدفنوا أحداً هناك.. شيء مثير للشبهة، من يريد الذهاب؟ تقدم أحدهم قائلاً: أنا أذهب. أَعطوه سلاحاً تحسباً للطوارئ، وانطلق صوب المقبرة، وعندما وصل إلى هناك خمد صوت البكاء... كان الظلام حالكاً. ترفع أصبعك فلا تراها . سأل:

هل يوجد أحد حي هنا؟ أجابه صوت من قلب العتمة: يوجد.

اقتربت منه امرأة.. فوجه نحوها الجندي ضوء مصباح الجيب ليراها بوضوح.

قالت له: "ابعد المصباح، ابعده.. ولا لزوم لهذا السلاح الذي أتيت به معك". شعر الجندي بالخوف... سأل: "أأنت التي كنت تبكين؟" –"أنا التي كنت أبكي" –"ولماذا تبكين" –"عليكم أبكي"، على هذا الجيل الجديد.. أنا والدة الرب الأرضية، وأبكي على حياتكم الخائبة.. إنني أشفق عليكم. هيا اذهب وقل لهم ما قلته لك".

أجابها الجندي الشاب: "ولكن أنا كومسومولي! فمن سيصدق أنني قد رأيتك؟ وحتى أنا نفسي لا أصدقك". عندئذ اقتربت المرأة ولمسته هكذا" – ولمست العجوز ظهري براحة كفها برفق –"وقالت للجندي: "صددددقني" واختفت... كأنها لم تكن. وعاد الجندي الشاب إلى رفاقه وروى لهم ما حدث

معه ومن شاهد هناك.

فضحكوا عليه طبعاً، وكيف لا!"، قالت العجوز الكلمات الأخيرة بمرارة... وصمتت مستاءة.. ثم أضافت بصوت خافت يشو به الأسى: "وكيف لا يضحكون عليه! يضحكون طبعاً. وعندما دخل الجندي إلى الثكنة وغمره الضوء شاهدوا على سترته صورة الأم المقدسة.. صورة بهذا القدر" –وأشارت العجوز براحة كفها –"صورة واضحة، واضحة جداً!"

على هذا النحو المفاجئ– أي بذكر الصورة– أنهت العجوز قصتها.

وقد جعلتني حماستها الشديدة وايماءاتها الموحية أتخيل أنها لو نهضت الآن وذهبت لخلعتُ سترتي ونظرت لأتحقق: أليس هناك على ظهرها أثر ما! بيد أن العجوز ظلت جالسة بجانبي وهي تهز رأسها هزاً خفيفاً. لم أسألها عن شيء، ولم أظهر لها ما يدل على أنني صدقت أو لم أصدق قصتها. كنت أريدها أن تروي لي قصة أخرى ما. وكأنها قد خمنت بالضبط هذه الرغبة التي تراودني فالتفتت نحوي وبدأت تتكلم. وكان لهجتها في هذه المرة مختلفة... إنها لهجتنا المألوفة، لهجة أيامنا..

–أما ابني الآخر، مينكا، فدأبه معاشرة النساء، زير حقيقي، ودائماً يتنقل من واحدة إلى أخرى. أقول له: لماذا تغيرهن هكذا يا مينكا؟ ما الذي تريد أن تكسبه من هذا؟ كلهن الآن متشابهات، مهما غيّرت، ومهما بدّلت، لا فرق. تُغيّر هذه، تأتيك مثلها!

مرة اتفق مع واحدة، ورزقا بطفل... قلت لنفسي: سيعيشان معاً. ولكن لا.. الوفاق لم يدم. قال: "مرة أخرى لم أدخل من الباب المناسب"، يا إلهي! مصيبة حقيقية، عاش وحيداً مدة. ثم صادف بنتاً متعلمة تعمل في مخبر، وأخذته معها إلى آخر الدنيا، إلى مكان يدعى فرغانة. كتبا لي من هناك: "أمنا العزيزة... تعالي زورينا". –وراحت العجوز تقلد الزوجين الشابين اللذين يعيشان في فرغانة بمهارة فائقة وعلى نحو مضحك إلى الحد الذي جعلني أضحك غصباً عني، ولكن سرعان ما انتبهت إلى أننا في مقبرة فكتمت ضحكتي براحتي، ويبدو أن ضحكي قد زاد من حماسة العجوز فأقبلت على متابعة حديثها برغبة قوية –"وهكذا قللت عقلي وذهبت.. وصلت ونزلت ضيفة عليهما... عجوز غبية وحمقاء؛ هذا ما أستحقه: جئت متطفلة من آخر

الدنيا!"

–ماذا؟ هل استقبلاك استقبالاً سيئاً؟

–في البداية بدت الأمور لا بأس بها... فأنا لم آت بيد فارغة، بل جلبت معي بعض النقود.. يالي من عجوز غبية، ألست غبية؟ طوال المدة التي كان معي فيها نقود، كانت تعاملني بلطف؛ ولكن عندما انتهت قالت لي: "يا ماما... من يخبز القطايف هكذا كما تخبزينها" قلت لها:"كيف من؟! كل الناس هكذا يخبزونها. وما الذي لا يعجبك فيها؟" وهنا استيقظ ضميرها واندفعت تعلمني كيف يخبزون القطايف. راحت تقول لي: "أنت تضعين كثيراً من الزبدة في المقلاة. كم تحتاجين من الزبدة يا ماما؟ نصف كيلو في اليوم؟ القطايف ستصير سوداء إذا كانت الزبدة كثيرة، لن تنتفش، وأية قطايف هذه إذا لم تنتفش!" وهكذا أخذت كل واحدة منا تعلم الأخرى. وكلما وجهت لها كلمة وجهت لي خمساً. جرِّبْ أن تغلب هؤلاء، أقصد الشباب، بالكلام: إنهم يعذبون حتى الشيطان الأقرن بمعتقداتهم. اغفر لي يا ربي، ذكرت الأقرن في مكان غير مناسب. ومن أين لي أن آتي بمثل هذه المعتقدات؟ وهي لا تطعم زوجها كما يجب! يأتي المسكين، يأكل ما يجده أياً كان، وانتهى! وأحياناً لا يجد شيئاً يأكله فيقول: أنا ذاهب إلى المطعم. أقول لنفسي: آه منك، يا متعلمة! أنتن طائشات، وليس متعلمات". صمتت العجوز قليلاً ثم أضافت بغضب:

–مجرد شعارات: إنهن لا يُحْسِنَّ فعل شيء سوى هز أذيالهن، فكيف يكون هذا؟ –سألت وهي تلتفت نحوي– يعرفون الكثير وتظن أنهم يفهمون كل شيء في هذا العالم، ولكنهم لا يعرفون كيف يجب أن يعيشوا. آ؟

قلت بغيظ أنا أيضاً:

–ومن أين لهم أن يعرفوا الكثير، إنهم من حيث المعرفة لم ينجزوا شيئاً بعد!

–ولكنهم يدرسون سنين طويلة!

–وإن يكن! إنهم يعرفون ما يدرسونه. وهل هم يدرسون من أجل المعرفة؟

قالت العجوز موافقة:

–نعم.. صح.. لا يرغبون في العمل بالكولخوز! يا إلهي، يا إلهي.. كيف

أصبحت حياتنا! المهم أن نخطف يومنا خطفاً، ولا يهمنا بعد ذلك إنْ نَبَتَ العشبُ أم لم ينبت.

صمتنا طويلاً. شردت العجوز بأفكارها التي ضغطت عليها فحنتها نحو الأرض، وأصبح ظهرها مقوساً تماماً. لم تكن تتحرك، رأسها وحده كان يهتز ويهتز.

ومرة أخرى رن الناقوس في مكان ما. رفعت العجوز رأسها ونظرت إلى الطرف البعيد من المقبرة حيث كانت تلوح بين الأشجار كنيسة صغيرة مهملة.

قالت بصوت منخفض:

–أشقياء.

–صبيان صغار، أليس كذلك؟

–إيه، يتسلقون إلى هناك... سأذهب أطردهم بالعصا...

نهضت العجوز ونظرت إلي:

–لا تبق جالساً هنا وحدك، وإلاّ فإنني طوال الوقت سأفكر أن هناك شخصاً يجلس قرب قبري.

–لا.. أنا أيضاً سأذهب. كفى.

–أيوه. وإلاّ فإنني دائماً سأفكر....

قالت العجوز ذلك وكأنها تعتذر، وسارت في طريقها بجسمها الضئيل متوكئة على عصاها، ولكن بخطوات مرنة وسريعة!

شيعتها بنظري وسرت في طريقي أنا أيضاً.

" عن الروسية"



بوليرو

للكاتبة الألمانية :
هيلغا كونغسدورف

■ ترجمة : عدنان حبال ■

موجز عن حياتها

-ولدت في مدينة غيرا عام 1938 ودرست علم الفيزياء في فيينا وبرلين حتى عام 1961، عملت وما زالت تعمل حتى الآن بصفتها عالمة رياضيات فيزيائية في برلين، أرادت منذ سني فتوتها العمل في الكتابة وتأليف القصص، وبعد أن كتبت وهي في السادسة عشرة دراما "دموية جداً" توقفت عن الكتابة لأن بيئتها دفعتها إلى حب الحياة والمرح، حتى أنهت دراستها بتفوق ودخلت الحياة العائلية، وفي نهاية السبعينات عادت للكتابة من جديد وصدر لها عام 1978 مجموعة قصص بعنوان: "أحلامي المشينه" وتبعتها عام 1982 مجموعة ثانية اسمها: "مسيرة الأمور" وبعدها مجموعة "مع كليشمان تحت المطر" 1983.

تتميز قصص كونغسدورف بأسلوبها الساخر الذي تكشف بواسطته للقارئ نقاط الضعف الإنسانية الصغيرة والكبيرة، وتبحث في ظروف وقوع الفرد تحت سيطرة القضاء والحكام ورجال الدين، يمكن لهذه القصص أن تحدث في ألمانيا شرقاً وغرباً كما في فرنسا وإيطاليا وغيرها..

ولا يتضح أنها كتبت في ألمانيا الديمقراطية سابقاً إلا من خلال بعض المفاهيم والمصطلحات المحلية ولا سيما السياسية منها في أغلب الأحيان.

بعد كتابيها "يوم العرس في بيكسوندا" و "التعامل بلا احترام" عام 1986 صدر لها في ألمانيا عام 1990 كتاب "مشهد محدد الملامح" الذي يضم قصصاً وحكايات ساخرة تكشف فيها أن العلوم الدقيقة، واضحة المعالم، التي يديرها ويستثمرها الاقتصاد الترشيدي للإنتاج ليست سوى مجموعة من المظاهر الخداعة.

قصة بوليرو كونغسدورف تروي الصراع الداخلي التي تعيشه امرأة نجحت في حياتها المهنية لكنها فشلت في علاقاتها العاطفية وصارت تسخر من مفاهيم الحب والزواج.

***

–كلا، لا أعرف في الحقيقة لماذا فعلت ذلك، مع أنه لم يكن يتميز بأي شيء عن الآخرين، لقد ألقى في تلك الجلسة محاضرة، لوحظ دون عناء أو سوء قصد اقتباسُها حرفياً عن مصادر مختلفة، حاول المحاضر أن يتحدث أولاً عن الخطة الاقتصادية الوطنية المنصرمة ثم عن الخطتين الحالية والقادمة.

وكانت التعقيبات المطولة والاستنتاجات المرافقة لبنود الخطط الاقتصادية مملّه لا يختلف بعضها عن البعض الآخر إلا باختلاف فصاحة ومقدرة الذين كتبوها على إقناع الآخرين. وكان الحديث يدور حول منتصف الخطة الحالية عندما قفزت إلى ذهني شطيرة السجق القابعة في حقيبتي وأخذت تلح علي جداً بحيث أن غريزة الحاجة للغذاء بدأت تتصارع مع ضرورة التقيد بالسلوك الحسن الملازمة لعملية تطور شخصيتي، وهكذا خضعت قدرتي على التركيز رغماً عني لمؤثرات مفادها أنني يجب أن أعض لقمة من شطيرة السجق أثناء إصغائي إلى هذه المحاضرة الهامة.

وهكذا بقيت عيناي أيضاً مسمرتين إلى التحديق فيه، ربما لأنه كان يكتب باستمرار وبعناية فائقة واهتمام شديد في دفتر أسود أمامه مع اقتراب محاضرته من نهاية الخطة القادمة، وكان كلما نظرت إليه بإصغاء يرفع رأسه قليلاً ويحاول تحويل عينيه باتجاهي ولكن دون جدوى، ولو أتيح لي في تلك اللحظات أن أتنبأ بأن هذا الرجل سوف يحتل في حياتي، ومن الأفضل القول إنني سوف أحتل في حياته، أهمية كبرى حاسمة، لضحكت ساخرة من فكرة كهذه، فأنا كما قلت سابقاً لم أجد فيه أي شيء يميزه عن الآخرين، كان في مرحلة من العمر يفكر الرجال فيها كيف يفعّلون حياتهم ويكثّفون من نشاطهم، وعندما انتصب في طريقي أثناء الاستراحة وهو يعدّل وضع نظارته السميكة ويضغط على خصلة شعره المرتجفه"، تصورته بسذاجتي كلباً أفطس الأنف

مريضاً في معدته، وربما كان ذلك الأخدود المتعرج المتهالك على وجهه وأثرُ جرح قديم غائر في يده اليسرى قد حركا تعاطفي معه ذلك التعاطف النسائي التاريخي.

وهكذا بقيت شطيرة السجق في حقيبتي، رغم كل هذا التواتر الذي أثارته في جهازي العصبي، وهكذا سمحت للرجل أن ينجح في إغرائي بشرب القهوة معه، لكن هذه المغامرة، إن صح التعبير، أثرت فيه جداً حتى بدا لي أكثر جنوحاً للخيال مما هو عليه في الحقيقة المجردة. وبما أنني لم أكن تلك الأيام لأحصل إلا نادراً على موعد، فقد صرت مستعدةً بسبب الملل الذي أعانيه للارتباط بعلاقة مع الشيطان نفسه.

ولِمَ لا أذهب مع رجل، بدأ شعره يشيب وامتلأ على بدانته بشبق عارم، إلى مطعم ناء بعيد عن الأنظار؟

واختار لي في المطعم شريحة لحم بقر على الطريقة الغجرية (بالمناسبة: شطيرة السجق وزعتها صباح اليوم التالي من شرفتي على طيور النورس) وشربت نبيذاً أحمر اختاره أيضاً، رغم أنني كنت أفضل نبيذاً أبيض سلس المذاق، لكنه قال لي: "إن خبير الخمور الحقيقي يثبت نفسه مع النبيذ الأحمر "وفكرت عندها مرة ثانية فيما إذا كان الرجل فعلاً مريضاً في معدته، ثم لم يكن في حديثنا ما يتوجب على المرء أن يتذكره فيما بعد، لكن الفضل في قعودنا ساعات طويلة يعود إلى طبقتنا الاجتماعية المتوسطة. إذ أننا لم نتحدث عن أي ذكريات مشتركة أو معارف مشتركين أو مساحات ممنوعة في عالمينا المنفردين، ولو أن قصته عن تزويجه إحدى بناته كشفت لي شيئاً ما عن وضعه العائلي دون أن يثير هذا الوضع أو حتى ظروفه العائلية الأخرى أيَّ اهتمام لدي أو أن أبالي بها كلها.

ولكن لماذا سددت حساب المطعم ودفعت الفاتورة في فترة خروجه لوقت قصير؟ أعتقد أن ذلك كان خطأً حاسماً، مع أنني شعرت لحظتها بشكل من أشكال الراحة والاستقلال وبأنني لست مدينة له بشيء، ولم يكن لدي غير ذلك من سبب سوى تفسير خاطئ أيضاً للمساواة بين الجنسين، ولا سيما أنني كنت أفضل التهام شطيرة السجق والاستمتاع بها أكثر من هذه الشطيرة البقرية الغجرية الرخوة وكذلك أنني لم أكن أحب شرب النبيذ الأحمر. وعلى كل حال

وعندما أشرت للنادل نحوي اكتشفت خللاً في توزيع الأدوار بيننا من أجل المستقبل، إذ لا يصح الظن بأن علاقة مثل علاقتنا لا تحتاج إلى تنظيم داخلي صارم لا مكان فيه للفوضى أو الإهمال أسوة بالظروف الاجتماعية والعلاقات التي تحكم هذا المجتمع أساساً.

لم نذهب بعد ذلك قط إلى أي مطعم، بل صار هو يزورني في شقتي الصغيرة في الطابق الثاني عشر من برج سكني تتلاصق شرفاته الصغيرة بحيث تبدو مثل علبة خلية نحل كبيرة. ولم تكن ممارسة الحب معه ذاتَ متعة خاصة أو نكهة.

****

وعلى كل حال فلم تكن مصارحتي إياه بشعوري ستعني له أية هزيمة، فهو مقتنع حسب الإحصائيات التي يقرؤها بأن نسبة عدد النساء الباردات جنسياً في أوروبا والغرب تعادل ستة وتسعين بالمئة.. تُرى أيةُ امرأة حقيقية لا تطمح بكل ما أوتيت من قوة للانتماء إلى نسبة الأربعة بالمئة المتبقية؟؟ أضف إلى ذلك أنني تجنبت وقتها مجرد التفكير في السؤال: -"لماذا أنا بالذات؟"

******

وربما كان علي أن لا أفعل ما فعلت لو علمت مسبقاً أنه سيصرخ هكذا. لم أتوقع منه بالذات مثل هذا الصراخ وهو أكثر الناس الذين عرفتهم هدوءاً ولباقة، وقد قهره التعب بعد ذلك في أغلب الأحيان وسقط في نوم عميق قصير بينما كنت أنا في المطبخ أضع البهارات الأخيرة على وجبة طعام صغيرة، وعرفت مع الأيام ميله لتناول الأطعمة المنتقاة بأشكال وأسماء غريبة، كما قدمت له نبيذ البيبسي كولا الأحمر قبل الحساء، وكان يأتي إلي في البداية من أجل الحب والغرام فصار يجيء أكثر فأكثر من أجل الطعام، وأنا لم أكن أهتم قط بتناول مثل هذه المأكولات وغالباً ما شعرت تجاهها بالغثيان. ذلك أن العلم بالشيء لا يعني دائماً حبنا له أو يغطي فجوة خوفنا الاقتراب منه. وهكذا عذبني أيضاً موضوع تعاملي مع حبة منع الحمل واعتبرتها تدخلاً فظاً في لقاء وتعاون القوى التي خلقها الله كي تنتج وتدير عمليات استمرار الحياة. وتساءلت: "ترى هل ستتبدل بنية وجودي دون مبرر وبشكل غير

طبيعي؟ ترى هل ما زلت أنا أنا ذاتي؟".. ربما كانت نوبةَ انحراف امرأة ولكن ضمن موقف حياتيّ معاصر في هذا العالم الذي نعيش فيه.

كان قلقاً علي وسمحت له بهذا القلق مرغمة وأحسست بالعار عندما ابتلعت حبة منع الحمل ولم أستطع أن اعتادها إلا بصعوبة، ومع أن طبيبي أكد لي علمياً أن ذلك الغثيان الذي يصيبني باستمرار ناجم فقط عن تشنج عصبي، فقد أحسست بأن وضعي الصحي يزداد سوءاً ولم أخبر أحداً بأي شيء فالكثيرات من النساء يتناولن باستمرار تلك الحبوب..

كانت تصدر عن ثيابه في الشتاء رائحةُ الدخان المتلبّد، وصرت أعلقها في الشرفة أحياناً، وفي الصيف كان يأتيني غالباً وهو يتصبب عرقاً ورائحة جسمه تزعجني، وكان في الفترة التالية يأتي متعباً جداً في أغلب الأحيان دون أن ألح عليه أبداً، بل كان بإمكاننا أن نبدأ مباشرة بتناول الطعام، كان الأمر عندي سواء.

عاش حياة عائلية لا غبار عليها ولا مكان لي فيها، حتى باعتباري زميلة عن بعد مثلاً، وقد تقبلت ذلك وتوضح لي بتجرد أن الفضائح معه لم تكن ستفيدني في شيء. وبقي أمر علاقتنا سراً وكذلك بقي السلاح الذي استخدمته في التغلب على شعور قاس بالعزلة والغربة. كان هذا الشعور يغمرني وقتها ويؤذيني مثل كابوس مفزع لا ينتهي حتى يبدأ من جديد مشكلاً عنصر توتر وهيجان تخالطهما سخرية مستمرة من الذات وتناقض حاد داخل رتابة أيامي.

مرة واحدة فقط اتصلت به هاتفياً بعد جلسة عمل استمرت ثماني ساعات وكنت فيها آخر المتكلمين أتكلم وأتكلم.. دون أن يستمع إلي أحد.. ليس لمجرد الكلام بل لأن لدي فعلاً ما يجب أن أقوله.

لقد عبرت عن رأيي باندفاع وحماس وقدمت الحجج والأدلة واستخدمت مختلف الإشارات والإيماءات، أقسمت على صحة ما أقول فحزم البعض أمتعته ونظر البعض الآخر في ساعته جزعاً وآخرون لم يلحظوا أصلاً أن المحاضر قد تغير أمامهم. المهم أنني شعرت بعد ذلك بحاجتي إلى إنسان ما، بحثت عن البطاقة التي تحمل رقم هاتفه والتي أعطاها لي إبّان روعة بدايتنا واخترت الأرقام الثلاثة الأولى حيث تدخّل شريط مسجل يقول: "ليس ثمة مشترك بالهاتف في هذا الرقم". حاولت مرة ثانية وحصلت على الرد نفسه، لم

يكن اسمه موجوداً في دليل الهاتف وقد نسيت سؤاله عن السبب في ذلك. وعلى كل حال قررت أن لا أتصل به بعدا لآن. عملت في تلك الفترة، بجد وتفان وسمحت لهم بأن يحملوني ما شاؤوا من أثقال في العمل حتى لو لم يكن ضمن اختصاصي. كنت غالباً مرهقة لشدة التعب، وكان الناس ينظرون إلي بودّ وعجلة.. آه ما أصعب أن يخنق الإنسان حاجته إلى قليل من السعادة..

إذن كان يأتي إلي فقط عندما يناسبه ذلك وفكرت أحياناً أن هذه المرة هي المرة الأخيرة وأنني لا أريد بعد الآن. فقد كانت المسألة معه كلُّها وبقيت مجردَ مشروع فاشل. لكنني عندما أظل أسابيع طويلة دون أن أسمع منه شيئاً يطفح الكيل في داخلي حتى إذا كلمني في الهاتف هدأت وارتحت وشعرت أنني لست بحاجة إلى الغضب.. وبما أنني لست مرتبطة بأي شيء آخر أبداً، فقد عدت للذهاب إلى التسوق وتحضير الطعام وقصدت أحياناً صالون الحلاقة.. وصرت عندما يجيء أروي له آخر نكتة وأطهو الطعام ثم أرخي ستائر الغرفة. مع أن السماء وحدها كانت قادرة على النظر عبر النافذة، وراح هو يعترض على ذلك. لكن إحساسي بأنه ربما تفحص في الضوء وجهي بدقة كان إحساساً مفزعاً ومزعجاً بالنسبة لي. كان على كل حال ينام قليلاً بينما أعد له المائدة وأزينها بمناديل ملونة وحشائش في آنية ورد نحيلة. وكانت أنغام رقصة البوليرو الصادرة عن آلة التسجيل الستيريو تملأ جميع جوانب المكان. وبعد أن يغادر الشقة أهرع إلى ترتيبها واستحم ثم أقعد طويلاً في فتحة باب الشرفة، هكذا، دون أن أفكر بأي شيء.

كلا.. لم يكن عندي سبب واحد لفعل ما فعلت، مهما قلّبت من وجوه المسألة. كان يسألني دائماً ما إذا كنت أسمح له بزيارتي وكان علي فقط أن أقول لا، كان سيدهش بالتأكيد وسيحزن، ولو أنني عندما يتحدث معي على الهاتف كنت قد نويت فعل شيء ما، ولو مرة واحدة على الأقل، واعتذرت عن استقباله، لما حدث قط ما حدث، وزوجته برهنت لي أنها خيبة أمل كبرى فقد كنت متحررة تماماً من إساءة الظن بالآخرين، ليس عن نقص في شخصيتي بل عن اقتناعي بأن أية معادلة أو مقارنة تميل دون شك لصالحي. لقد منحت الرجل بعض المتعة والمتعة الممنوحة تتوهج نوراً ساطعاً. المهم أنني رأيتها أخيراً معه في أحد العروض المسرحية. كان ذلك محضَ صدفة، وخيبةُ أملي ليس سببُها أنني توقعت رؤية امرأة جذابة بل هو ما رأيته من تفاهة وضآلة..

شعرت لحظتها بإذلال وإهانة لا توصف دون أن أفهم بالتحديد لماذا.. ولكن على العكس تماماً فإن تظاهره بالمرور صدفة أمامي والتفاته نحوي للتأكد من أنني هي، منحاني شيئاً من التسلية كذلك فإن اعترافي له فيما بعد بفشل مبادرته الحديث معي زاد من تسليتي به وتمتعنا معاً بلعبة الانتحالات الصغيرة والمبالغات في تصوير بعض التفاهات وتحولت أنا إلى بطلة تراجيدية في مشهد هزلي، أما هو فقد راح يتقبل أفكاري واقتراحاتي بجدية مريحة ويجند نفسه في سبيل تنفيذها دون اعتراض بينما كان قد أعاقني تشاؤم وإحباط شديدان ساعدتْه قوة تنفيذية فاعلة قوية، وعندما علقوا على صدره وسام تقدير لجهوده الممتازة كنت أنا أيضاً أشعر بالفخر، ولم يستطع طبعاً أن يقول لهم إنني أنا التي شرحت له المسألة كلها في شقتي الصغيرة بالطابق الثاني عشر، ولا شك الآن بعد أن حدث ما حدث، في أن من مصلحتي عدم إطلاع أحد على شيء من علاقتنا الماضية، وقد جاء إلي مساء مباشرة بعد إحدى جلساته وكنت أضع له الوسائد على الكنبة وأُقرّب المداسة من قدميه وفي الخارج كان قد خيم الظلام وأنا أرى انه مرهق جداً وأصنع له قهوة ثقيلة وأبهّرها بالسكر والهيل، صببت قليلاً من كحول التوت في زبدية كبيرة وأشعلت الكحول فيها ثم سكبت القهوة ببطء وهو يقول لي: "إنني اليوم شديدُ الإرهاق لكني صممت على رؤيتك من كل بد". لم أكن أرتدي سوى ثوب خمري كالنبيذ الأحمر رقيقٍ كنفحة ناعمة، لكنه عندما سحبني إليه اكتشفت أنه لم يكن مرهقاً من العمل كما ادّعى، وأحسست نحوه في تلك اللحظة بميل لم يسبق له مثيل، وكنت شفافة جداً معه دون أي تظاهر أو افتعال، وعندما وضعت رأسه على كتفي تمتم هامساً بكلمات غير مفهومة فسألته بماذا يفكر، وإذا به يدفعني بعيداً ويقول: "لا شيء.. وما أنا في الحقيقة غيرَ خنزير كهل".

كان ما حدث بعد ذلك غيرَ متوقع قط. أكلنا وشربنا أسرعَ من المعتاد، لأنه لم يخبر أهل بيته عن عودته متأخراً إلى البيت، وخرج في بذلته الكاملة دون حذاء إلى الشرفة الصغيرة واستند إلى سور الشرفة الحديدي محاولاً رؤية سيارته التي أوقفها تحت، وعندما اضطر كي يراها لأن يقفَ على رؤوس أصابع قدميه ويمطَّ عنقه، أمسكتُ مسرعة بقدميه ورفعتهما مع ساقيه إلى الأعلى، وهو لم يحاول تثبيت نفسه بشيء منعاً لسقوطه، كان قد فوجئ تماماً ولهذا لم يصرخ إلا متأخراً جداً حيث كان قد وصل إلى الطابق السادس أو

السابع، وحيث ألقيت وراءه بحذائه ومعطفه. ومثلَ العادة قمت بترتيب الشقة والاستحمام وقعدت في فتحة باب الشرفة وموسيقى رقصة البوليرو تملأ أرجاء المكان بكامله..

أفكر أحياناً كيف أن أولئك الذين قعدوا يكتبون كلمات رثائه قد فسروا إقدامه على الانتحار حافي القدمين بأنه كان أكثر من عرفوا من الرجال استقامة وانضباطاً وتقيداً بآداب السلوك العام.



قصـــائد

■ ترجمة: فاطِمة ناعوت ■

■ ديريك والكوت[24] ■

في مكان آخرَ

في مكانٍ ما
يرمحُ حصانٌ أبيضُ
يتطايرُ شعرُه عبرَ حقلٍ
مسَّيجٍ بالأشواك،
حيثُ رجالٌ
يفتتونَ الأحجارَ
يحزّمونَ القشّ في أكوامْ.

في مكانٍ ما
نساءٌ مجهدات يرقبنَ بحراً
يبكي مراكبَ صيدٍ غائبة،

[24] *ديريك والكوت: ولد في سانت لوسيان، شاعر وروائي، عمل مدرساً وصحفياً، فاز بجائزة نوبل في الآداب عام 1992 ومن أعماله: "ميثاق آركانسا و"ليلة خضراء".*

زرقاءَ كالسلام
نساءٌ تعبنَ من حكايا العذاب.

في ذاكَ المكانِ
بعضُ أسرى
حصادٌ صغيرٌ لأجسادٍ رهن مقايضةٍ
حيثُ يرقدُ الجنودُ في الطرقات
أو يدخنونَ في غابة.

في مكانٍ ما
تُنتهكُ قوانين
تُمزَّق أوراق كثيرة
ثم تَتحور ورقاتُ الشجرِ لأشكالٍ جديدة.

في مكانٍ ما
كاتبٌ يرقدُ مفتوحَ الحدقاتِ
على فراشٍ ممتد
هو الكاتبُ الذي لم يقرأ هذا
أو يكتبه
إذ كيف السبيلُ إلى قلم؟

وها نحنُ هنا
أحرارٌ لوهلةٍ

بينما هناك
في ثلثٍ بعيدٍ من هذا الكوكب
ثمةَ بارودةٌ تفجِّرُ رأساً
كان يفكرُ بالفردوس.

حيثُ لا شيء حرٌ هناك
سيختنق الهواءُ في سلةِ الأوراقِ
ويُقمعُ كلُّ ما كتبناه
فيما حرفٌ أزرقُ
يشقُّ صوتَه سكينُ الورق.

عبر معتقل مظلمٍ كهذا
تشخصُ وجوهٌ مجوفةٌ
تتشبثُ أصابعُها بقضبانِ القصيدة
هنا.... أو في مكانٍ آخرَ.

سوف تخبو نظراتُهم شيئاً فشيئاً
كأرقامٍ بلا ملامح
كالتي تثيرُ حَيرتَكَ في دليلِ الهاتف
أو... كمذبحةِ نهايةِ العامْ.

لا تلوموا العالمَ إذن
فالحماقاتُ المظلمةُ

لها أن تحددَ مسارَ الضمائر
لنشعرَ خلالِ حواسِنا المجهدة
صرخاتِ الشتاءِ الصامتة.

***

مدينةٌ تحترق

بعدَ أن تهدَّمَ كلُّ شيءٍ
إلاَّ سماءً مقدسة،
كتبتُ مرثيتي
برفاتِ مدينةٍ تحترق،
على ضوءِ شمعةٍ
دخانُها يبكي،
مرثية إيمانٍ مغتصب.

وفيما أتجولُ عبر حطامِ الحكايا
مصعوقاً من كلِّ جدارٍ
يقفُ كأكذوبةٍ شاخصة،
صارخاً كسماءٍ
أثقلتها طيورٌ ذبيحة
وسحبٌ تئنُّ في صمت،
ممزقاً بالسلبِ والخواء،
لاهياً عن النيرانِ من حولي
هناك..
حيثُ خطا المسيحُ فوق صفحةِ الماء

تساءلتُ..
كيفَ يبكي الإنسان انهيارَ عالمِه!

في المدينة تلك
تحولت أوراقُ الشجرِ
إلى وثائقَ
والتلالُ إلى حشدٍ من عقائد
أما الصبيُّ الذي
ظلَّ سائراً طيلةَ يومِه
فقد وهبته الأشجارُ
أنفاساً خضراء.

والآن
كيف السبيلُ لإحياءِ محبةٍ خامدة
كأظفار بلا روح؟
فلننتظرْ فقط
قدسيةَ الموتِ
ولتبرأ أرواحُنا.

****

■ **جراهام مورت**[25]■

[25]- *جراهام مورت: يعيش الشاعر في نورث يوركشاير ويعمل ككاتب حر، له أربعة دواوين شعرية، وفاز بجائزة "ايريك جورجي" الكبرى من رابطة المؤلفين عام 1985 عن قصائد ديوانه "دولة في اللهب".*

الغفران

المرآةُ تلك،
التي تعكسُ خريطةَ بشرتي
بغير دلالاتٍ
بالتأكيدِ قد رأتْ بشراً كثيرين
وهذه الندبةُ الخابيةُ في صَدغي
لا تعني الكثير!
ضوءٌ في خلفيةِ المشهدِ
نقيٌ كالمستقبلِ
فيما يتشظى الماضي كمرآةٍ مهشمة،
فأشبهُ طفلاً وُلِدَ لتوهِ،
بغيرِ همومٍ،
بغير عارٍ ولا ندم
وبلا خجلٍ من آثامي.
هكذا علمتني من أحببتُها
أن أبدأَ من جديد
علمتني كيف لا أبللُ وسادتي
بدموعٍ مريرةٍ كلَّ مساء.

بالأمسِ
فتشتُ في أنحاءِ جسدي
لم أجد وشما أو علاماتِ ميلاد

فقط رجلاً يناهزُ الخمسين
تشي رئتاه بأنه لم يدخن أبداً
ودقاتُ قلبِه منتظمةٌ كساعة.
حدقّتُ في كفي،
عساها تنبئني عما لامست في الماضي عما حطّمت أو أصلحت
كم وثيقة ذُيلت بتوقيعي،
مذكراتٍ، معاهداتٍ بين أمم؟

نعم
لي أن أحملَ قلمي الآن
أخطُّ على ورقةٍ بيضاء
أسماءَ من آذيتهم... واحداً فواحد
يا أصدقائي
أراكم تبحثون عنيّ
حيث لا مكان
ربما وجدنا ما فقدناه يوماً
لكنني حين أبصرت
هذا الرجلَ في قفصِ الاتهام
يحاولُ أن يقبضَ على اسمهِ الضائع
أن يسترجعَ موسيقى قداسِ جنازتِه
فيما ترجفُ الوجوهُ الشاحبةُ في الأغلال
وشهودٌ يدينونَه عبر أربعين عامٍ.

حينئذٍ
طويتُ ورقتي
أودعتها مظروفاً أنيقاً
ثم أرسلتها
بلا عنوان.

"عن الانكليزية"



قصيدتان

■ ترجمة: دعد طويل قنواتي ■

■للشاعر ويليم هيين ■

من مجموعة اليعسوب

الآلة التي تقودك إلى النوم

يجيءُ وقتٌ تموتُ فيه
بعد حيواتك الجديدة المتعددة
وتعرفُ روحك متى
وتخبرك إياه
مرتجفة أحياناً تحت شمس دافئة
ومدفئة أحياناً أطرافك ووجهك
بندف ثلجٍ مفاجئ
كما لو كانت عظامك شموعاً
وحين يحلّ هذا الوقت
ستعرف وترحب باختيار روحك.
الذين حولك
كل الذين أحببتهم زمناً طويلاً
سيراقبون عينيك تبدآن تتفتحان عن زهور سوداء

وسيفهمون هذا ويبتهجون
ويتكفرون في ساعتهم الخاصة القادمة
وستنبئك روحك عن هذا الصباح
وسيسير بك أحباؤك إلى باب الآلة
وينطقون ببضع كلمات ثم يسيرون بعيداً
وستدخلُ الآلةَ
وتسيرُ في الظلمة إلى حيث يتألق حائط من ماء
بضوئه الأسود الخاص.
وستسير في الماء
وستتنفس رئتاك الماء.
وسيرفعك الماء إلى حيث تمرّ أمامك كل حيواتك
مثل شريط صور. الآن ستدور مياه الآلة بصمت عميق.
الآن، وكأن القمر اجتذبك إلى أسفل
ستلقي بك الآلة أخيراً في نوم بلا أحلام
وإلى الأبد.

****

ويليم هِيْنِ: *من مواليد نيويورك عام 1940. أستاذ جامعي له مجموعات شعرية كثيرة وحائز على جوائز عديدة. يُعتبر من أهمّ الشعراء الغنائيين، ويتميّز شعره بألفة عميقة مع الأماكن وتفاصيل الطبيعة والمناخ. شعره مشدود خال من المقاطع المترهلة، ويمكن اعتباره وثيقة إنسانية تتجاوز بتأثيرها القصائد الفردية*

***

للشاعر الأميركي المعاصر
▪ جون لوغان▪
من مجموعة "أطياف القلب"

نزهة

وحدثَ حينها أنْ دخلَ عينيّ شيءٌ لامعٌ
ابتدأ من مؤخّرهما ثم فجأة تدّفقَ في رأسي وانحدرَ إلى ذراعيِّ
وكانت روث تلهو بالأصداف التي وَجَدَتْها في الجدول
بينما كنتُ أراقبها
وعلى صدرها انثنى معصمُها الدقيقُ الذي بدا لي بالغَ الحلاوة
فتساقطتْ الأصدافُ خضراءَ وبيضاءَ وزرقاءَ بسلاسةٍ في
حجرها
سامحةً للضوء أن يخترقَها،
ثم أعطتني الأصدافَ الباهتة
ونهضتْ وبيديها الرقيقتين
لمستْ شفتيها
ثم ببطء مشينا
لنلعبَ مع الآخرين ألعابَ أولاد المدارس.

****

جون لوغان: *يعتبر واحداً من أفضل خمسة أو ستة شعراء أميركيين في العقود الأخيرة من القرن العشرين. عباراته قويّة ومشحونة وجدانّياً، ولغته وإيقاعه متلّونان وعالمه واسع. يعتمد في تأثيره على الإكثار من*

التفاصيل أكثر مما يعتمد على الصور، وتبرز في شعره تجارب مع الضوء بكل أشكاله.

❑❑❑

أكثر ظلمة

قصائد للشاعر الأمريكي
مارك ستراند

■ ترجمة: جولان حميد حاجي■

ظلَّ مارك ستراند، المسحورُ بالغياب كما وصفَهُ أوكتافيو باث، منذ ديوانه الأوَّل "النوم بعين واحدة مفتوحة" (1964)، يوسِّعُ رؤيتَه لبعض المحاور الجوهرية التي بقيَتْ ملازمةً لشعره: الفقدان والخوف، الغياب والصَّمت، صمت العدم والفراغ والسّكون... في قصائده ألفة غامضة يرويها صوت غريب عبر ازدواجات وتناظرات تلصقُ الحيرة بالأشياء وتضع الذعَرَ على عتباتها، وقد تلقي الضوء على أشخاص وحيدين، مجهولين في أمكنة بلا اسم تملؤها الإعاقات والصمت، وتقع أحياناً داخل جسد الشاعر أو ذاكرته.

أسلوبه الذي بدأ غرائبياً، متأثراً بسرياليّي أمريكا الجنوبية، ومليئاً بالسرد والتفاصيل، وصل عبر مسيرة غنّية، لمعَتْ فيها سوداويته ومراثيه واستعادتُه للطفولة بنفَسٍ غنائي عالٍ يخفي الذات عندما يظهرها، إلى نبرةٍ هادئة تأمّلية، تتخلَّلها السخريةُ أحياناً، تعودُ إلى استكشاف ما مضى بروحٍ زادَها الإحساسُ بالموت خفّةً وجمالاً.

وُلِد مارك ستراند عام 1934 في صامر سايد، جزيرة الأمير إدوارد، كندا؛ ونشأ وترعرع في مدن عديدة في كندا والولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية. درس الفن في مطلع شبابه ثم انتقل إلى كتابة الشعر، وربطته صداقة قوية مع شعراء اعتُبِروا سرياليّين جداً، من بينهم تشارلز سيميك، تشارلز رايت، و.س. مروين.

أقام في أماكن مختلفة من البرازيل وإيطاليا وأيرلندة إلى العديد من مدن الولايات المتحدة، وخلف هوارد نمروف أميراً لشعراء أمريكا لعامي 1990-1991.

أصدر ستراند ما يربو على عشر مجموعات شعرية، بالإضافة إلى كتب في النقد الفني وأدب الأطفال والقصة القصيرة والترجمة، وحاز شعره على العديد من

الجوائز الأدبية الهامة منها بولينجن 1993 عن "المرفأ المظلم"، وبولتزر 1999 عن "عاصفة ثلجية فريدة".

-المترجم-

****

النفق

هناك رجلٌ يقف
أمام منزلي
منذ أيام. أختلسُ النظر إليه
من نافذة غرفة الجلوس،
وفي اللَّيل،
عاجزاً عن النَّوم،
أُسلّطُ ضوءَ المصباح
على المرجِ.
إنّه دائماً هناك.

بعد برهةٍ،
أفتحُ الباب الأماميَّ قليلاً
وآمرُهُ
بالخروج من باحة منزلي.
يضيِّقُ عينيه
ويئِنُّ. أصْفقُ
الباب وأهرَعُ إلى المطبخ،
فغرفةِ النوم،
ثم أنزلُ ثانيةً.

أبكي كتلميذةٍ
وأقوم بإيماءاتٍ غامضة
عبر النافذة. أكتبُ
ملاحظاتِ انتحارٍ كبيرةً،
وأضعها بحيث
يمكنه قراءَتها بسهولة.
أحطّم أثاثَ غرفة الجلوس
لأثبتَ
أنّي لا أملك شيئاً ثميناً.

عندما أراهُ جامداً،
أقرّرُ أنْ أحفرَ نفقاً
إلى باحة مجاورة–
بجدارٍ من قرميدٍ
أحكِمُ إغلاقَ القَبْوِ
من أعلى الدرجِ.
أحفر بقوّةٍ
وسريعاً أنجز النَّفقَ.
تاركاً مِعْولي ومجرفتي في الأسفل،

أجد نَفْسي أمامَ منزلٍ ما.
وأقفُ هناكَ مَنهكاً للغاية،
عاجزاً عن الحركة أو حتّى الكلامِ،

آملاً أنْ يساعدني أحدُهم.
أشعرُ بأنّي مراقَبٌ،
وأسمع أحياناً
صوتَ رجلٍ ما،
دون أنْ يحدثَ شيءٌ،
وما زلتُ منتظراً منذ أيام.

* * * *

البَاصُ الأخير

(ريودي جانيرو، 1966)

الظَّلام.
مطرٌ خفيفٌ
يبلّلُ الشوارعَ.
لا شيءَ يتحرَّكُ

في حديقةِ لوتا
تتدلّى أشجارُ النّخيلِ
فوق العشبِ المجدولِ،
والأغصانُ المتشابكةُ،

المحزَّمةُ في رُزَمٍ،
تتموَّجُ بجوارِ الأرصفةِ.
العالمُ بعيدُ المَنال.

أشباحُ السابحينَ تنهضُ

ببطءٍ من الزَّبد
وترتفعُ عالياً في الرَّذاذ.
يتنزَّهونَ على الشّاطئِ
وعيونُهم تتوهّجُ

كالنّجومِ.
ورِيُو تنامُ: البحرُ حلمٌ
فيه تموتُ وتولدُ من جديد.

يسرعُ الباصُ.
تذوبُ غيمةٌ بنفسجيّةٌ
من خلْفِه
ساقايَ ترتجفان.

تمتلئُ رئتايَ بالبُخارِ.
يغطّي العرقُ وجْهي
ويتساقطُ على صَدْري.
يؤلمني عُنقي وكتفايَ.

غيرَ واثقٍ من
يقَظتي

أتشبّثُ بالحافةِ
السّاخنةِ لِلمقْعَد.

يبتَسمُ السّائقُ.
سِرْوالُه منزلِقٌ إلى أعلى ركبَتَيْه.
ورَبْلَتاه العارِيتانِ
تتوهّجانِ في الحرّ.

تحاولُ امرأةٌ أنْ تهدِّئني.
تضعُ يدَها تحتَ قميصي
وتكتبُ أسماءَ الأزهارِ
على ظَهْري.

تنّورَتُها سوداءُ.
على كلّ ركْبةٍ من رُكْبتيها رُسِمَتْ
جمجمةٌ صغيرةٌ وعظمتانِ مُتَصالبتان.
هناكَ حديقةٌ في عينيها

حيثُ صفوفٌ من شواهد قبورٍ بيضاءَ
باهتة تملأُ الهواءَ،
والنّاسُ واقفون،
يلوّحونَ بالوَداع.

أشعرُ بأنّي هناك.

تهمسُ عبر أسنانها،
وتضعُ شفَتَيْها
على خدّي.

يلتفِتُ السّائقُ.
عيناهُ مغلقتان وهو يمشّطُ
شَعْرَهُ للخلف.
يريدني أنْ أكونَ شُجاعاً.

أشعرُ بنَبْضِ قلبي
يزدادُ ضعفاً إذ يتحدّثُ.
تقبّلني المرأةُ ثانيةً.
فكُّها يصِرُّ

ويلتصِقُ نفَسُها
كضبابٍ بعنقي.
ألتفتُ إلى حافةِ
النّافذةِ المِصَّدَعَةِ
المخطَّطةِ بالمطرِ.
أين كنْتُ؟
أنظرُ صوْبَ ريو –
كلُّ شيءٍ مختلف.

لا يمكنُ رؤيةُ
المسيحِ الذي كانَ واقفاً

في برْكَةٍ من الضّوءِ الكهربائيّ
فوق أعالي تلَّتِه.

الخليجُ أسودُ.
والمدينةُ السّوداءُ
تغرقُ في قبرِها.
ولن أرجعَ أبداً.

أَكْلُ الشِّعر

يسيل الحبرُ من زوايا فمي.
لا سعادةَ كسعادتي.
أنا آكلُ الشّعرَ.
لا تصدّقُ موظفةُ المكتبة ما تراه.
عيناها حزينتان
وهي تتمشّى ويداها في ثوبها.

اختفتِ القصائدُ.
الضّوءُ خافتٌ.
الكلابُ على درج القبو، وهي تصعَدُ الآن.

عيونها تدورُ
وكأغصانٍ تحترقُ سيقانُها الشّقراءُ.
تبدأ الموظَّفةُ المسكينةُ بهزِّ قدَمِها والبكاء.

إنّها لا تفهمُ ما يجري،

فتصرخُ
حين أركعُ على ركبتيَّ لاحِساً يدَها.

أنا رجلٌ جديد.
أزمْجِرُ عليها وأنبَحُ.
ألْهو بمرحٍ في ظلامِ الكتبِ.

التَّخلّي عن نَفْسي

أتخلَّى عن عينيَّ اللّتين هما بيْضَتانِ زُجاجيّتان.
أتخلَّى عن لِساني.
أتخلّى عن فَمي الذي هو الحلمُ الدائمُ
للِساني.
أتخلَّى عن حَلْقي الذي هو كُمٌّ صَوْتي.
أتخلّى عن قلبي الذي هو تفَّاحة تحترقُ.
أتخلّى عن رئتيّ اللّتين هما أشجارٌ لم ترَ
القمرَ قطّ.
أتخلّى عن رائحتي التي هيَ رائحةُ حجرٍ يسافرُ عبْرَ
المطر.
أتخلّى عن يديَّ اللّتين هما عشرُ أمنيات.
أتخلّى عن ذراعيَّ اللّتين تريدانَ تَرْكي بأيّ شكْلٍ.
أتخلّى عن ساقيّ اللّتين هما عاشقتان في اللّيل فقط.
....
أتخلّى عن ثيابي التي هي جدرانٌ تخفقُ في الرّيح
وعنِ الشّبح الذي يحيا فيها.

أتخلَّى وأتخلّى.
ولن تحظَى بشيءٍ من ذلك لأنّني أبدأ للتوِّ
ثانيةً من دون أيّ شيءٍ.

النّبوءَة

تلكَ اللّيلةَ، اندفعَ القمرُ فوق البرْكَةِ،
محوّلاً المياهَ إلى حليبٍ، وتحت
أغصانِ الأشجارِ، الأشجارِ الزّرقاء،
تمشَّتْ امرأةٌ شابّةٌ، ولِلَحْظةٍ

انكشفَ لها الغيْبُ:
يهطلُ المطرُ على قبرِ زوجِها، على
مروجِ أطفالِها، هواءٌ
باردٌ يملأ فمَها، يدخلُ الغرباءُ منزِلَها،

رجلٌ في غرفتها يكتبُ قصيدةً، يندفعُ القمرُ إليها،
امرأةٌ تتجوّلُ تحت أشجارِها، مفكِّرةً بالموت،
مفكّرةً به مفكّرةً بها، والرّيحُ ترتفعُ
وتأخذُ القمرَ، تاركةً الورقةَ سوداء.

اِبْتهال

هناك حقلٌ مفتوحٌ فيه أستلقي في حفرةٍ حفَرْتُها ذات مرّةٍ وأمدَحُ السَّماء.
أمدحُ الغيومَ التي تشبه رِئاتٍ من ضوء.
أمدحُ البومةَ التي تريد أن تسكنَ فيَّ والباشقَ الذي لا يريد.

أمدحُ ضراوةَ الفأْرِ، تأمُّلَ الذِّئب.
أمدحُ الكلبَ الذي يحيا مع أفراد العائلة ولن يصبحَ أبداً واحداً منهم.
أمدحُ الحوتَ الذي يحيا تحت الأغطيةِ الباردةِ للملْح.
أمدحُ تشكّلاتِ الحبَّار، قِبابَ المينْدرا.
أمدَحُ سرّيةَ الأبواب، انفتاحَ النّوافذ.
أمدحُ عمْقَ الخزانات.
أمدحُ الريحَ، الأجيالَ الصاعدةَ من الهواء.
أمدحُ الأشجارَ التي سيجلسُ على أغصانها ديك البرتغال والدّيك البولوني.
أمدحُ نخيلَ رِيُو، والنَّخيل الذي سينمو في لندن.
أمدحُ البستانيّين، الديدانَ والنّباتاتِ الصغيرة التي تمدَحُ بعضَها بعضاً.
أمدحُ الكرزَ الحلْوَ لجورج تاون وماين وأغنيةَ العصفور ذي العنق الأبيض.
أمدحُ شعراءَ ويفرلي بليس والشارع الحادي عشر، وذاكَ الذي تتحوَّلُ عظامُهُ إلى
زُمّردٍ داكنٍ حين يقفُ قائماً في الرّيح.
أمدحُ السّاعات لأنّي بها أصيرُ شيخاً في يوم، وشاباً في يوم.
أمدحُ كلَّ أشكال الظِّلال، تلك التي أراها وتلك التي لا أرى.
أمدحُ السقوفَ كلَّها، من السقفِ المائيّ للبحيرةِ إلى السّقفِ الارْودوازي لإدارةِ الجمارك.
أمدحُ أولئكَ الذين جعلوا أجسادَهم سِفاراتٍ أخيرةً للشّهوة.
أمدحُ فشلَ الذين يطمحون، أصحابَ كرَّاساتٍ ودفاترَ بلا قيمةٍ.

أمدحُ القمرَ لِتَعْذيبه البشرَ.
أمدحُ هِباتِ الشّمس.
أمدحُ ألَم الانبعاث، ونعمةَ الزَّوال.
أمدحُ الجميعَ دون مقابلٍ إذْ لا ثمنَ لذلك.
أمدحُ نفْسي للطريقةِ التي أحفرُ بها بالمعول وأمدحُ المِعْوَلَ.
أمدحُ حميَّةَ المديحِ التي سأولدُ بها ثانيةً.
أمدحُ الصَّباحَ الذي شَمْسُهُ فوقي.
أمدحُ المساءَ الذي أنا ابنُهُ.

مرثية 1969

(بعد كارلوس دروموند دي أندرادي)

تستعبدُكَ شيخوخَتُكَ
ولا شيءَ ممّا تفعلهُ ينفعكَ كثيراً.
يوماً بعد يوم تمرُّ عبر الحركاتِ ذاتِها،
ترتجفُ في السرير، تجوعُ، تشتهي امرأةً.

يملأُ الحدائقَ التي تتنزَّهُ فيها
أبطالٌ يمثّلون حياةَ التّضحيةِ والطّاعةِ.
ليلاً، في الضّباب، يفتحونَ مظلاّتِهِم البرونزيّةَ
أو ينسحبونَ إلى الصّالاتِ الفارغةِ لدور السّينما.

تعشقُ اللّيلَ لقُدْرَتِهِ على مَحْوِكَ.
لكنَّ مشاكلَكَ لن تدعَكَ تموتُ وأنتَ نائمٌ.

يثبتُ الاستيقاظُ فقط وجودَ الآلةِ العظيمةِ
والضوءُ القاسي يسقطُ على كتفيك.

تتمشّى بين الموتى متحدِّثاً
عن شؤون الرّوح وأزمنةٍ ستأتي.
ضيَّعَ الأدبُ أفضل ساعاتِ ممارستِكَ للحبّ.
ضاعَتْ عطَلُ نهاية الأسبوع، وأنتَ تنظّفُ شقَّتَك.
ستعترفُ سريعاً بفشلكَ وتؤجّلُ
الفرحَ بأكمله إلى القرن المقبل. تقبَلُ
بالمطرِ والحربِ والبطالةِ والتوزيع غيرِ العادل للثروة،
لأنّكَ عاجزٌ، بمفردك، عن تحطيم جزيرة مانهاتن.

"عن الانكليزية"



لسانٌ مستعار

للشاعر الأمريكي (الليبي الأصل):

خـــالد مطاوع

■ ترجمة: غازي القبلاوي ■

قد أكون أحمق
ماسكاً خيطين..
واحداً أسود.. وواحداً أبيض
منتظراً الفجر
ليفرق بينهما..
لكنني أؤدي فقط
عباداتي.. التي لم أقتبسها
ولم أسرقها..

قد أكون أحمق
أفكر في جوابٍ أفضل
من ذلك الذي قاله المريض

الذي يحتاج إلى نقل عضو:
أنا آسف، كان يجب أن يموت أحدهم.

لا لم يضق عليّ لساني.
إنه معطفٌ تمنحه أمك لك..
قرمزيٌ أو أزرق..
مبطنٌ بالساتان،
الياقة واسعة كفاية
لتغطي عنقك بأكمله..
ترتديه الشتاء كله
ثم يأتي الربيع.. ولا يرحل أبداً
ذاك هو العربي بالنسبة لي..

الآن أرتدي قميصاً أبيض
خطوطٌ رمادية رقيقة
الزر الأول مفقود
وهو يناسبني

****

ألحان الصيف البسيطة

جاءت زوجة الجنرال
تتسول شحماً ضانياً..
زوجها في السجن..
أطفالها يتسولون القمح
لحصانهم، كما يقولون..
عندما مات الحصان
أحرقوه خلف منزلنا
كان يوم زواج عمي
لم يغنِّ أحد
لم يأكل أحد

***

الصيف.. الوقت الوحيد
الذي شاهد فيه الأطفال القمر
أبي وأصدقاؤه يثرثرون
عباءاتهم البيضاء.. رايات فضية
تتموج في الظلام

***

في أيار.. تكسر أمي
غصناً من أكبر كرماتنا

تلحس النسغ الحليبي
كلما كان أشد مرارةً
كان المحصول أكثر حلاوةً

***

بعوضٌ يُسحق
على جدران غرفة النوم
طلاء أبيض
منمش بالدم

***

تحت ظل الشجرة العنب
تشوي أمي أكواز الذرة
بجانبها يغلي الشاي
على موقد فحمي
في آخر الظهيرة أتسلق
لألتقط العناقيد
أقدام زرقاء
مئات الأصابع

***

توقف البستاني عن شرب
القهوة..

لقد صعقنا
سألناه عن صحته ونحن
نقدم له الشاي..
ذات ربيع.. ألتحق بالجيش
مات الفلفل.. السبانخ
المقدونس.. والنعناع..

* * *

انتقل جيران جدد..
زوجان عجوزان
سبع بنات وكلب
أهدونا جرواً
أنثى.. أطعمناها
لحماً معلباً.

لأنها جائعةٌ، ذبحت دجاجات
أمي، وهربت..

* * *

لا تنبت شجرة الزيتون
أي ثمار.. في سنة
موت مالكها..
مات جدي، وأحضر البستاني

سلةً.. هز الشجرة.. هزها..
سقط عشان بقشور زرقاء مكسورة

"عن الإنكليزية"



رسالة من امرأة مجهولة

بقلم :آليخاندرو كاسونا[26]

" دراما بصوت واحد"

حسب قصة ستيفان زفايغ[27]

■ ترجمة: علي إبراهيم أشقر ■

هذه "الدراما بصوت واحد" ذات الفصل الواحد أو المنظر الوحيد كما أسماه مؤلّفها، معدّة استناداً إلى قصة ستيفان زفايغ المشهورة: "رسالة من امرأة مجهولة". لكننا، قبل أن نبحث التغيير الذي أحدثه كاسونا في عناصر القصة، نورد تلخيصاً لها:

«روائي كبير عازب في الواحدة والأربعين من العمر، يعود إلى بيته في فيينا بعد غياب دام ثلاثة أيام. يسلّمه خادمه خوان البريد الذي يحوي فيما يحوي ظرفاً كبيراً، فيأخذه الكاتب بين يديه شارد الذهن، ويفتحه فيجد داخله دستتين من أوراق مكتوبة بحروف متقاربة وخط نسوي خُطّ على عجل. تبدأ الرسالة هكذا: "أكتب إليك، يا من لم تعرفني قط.." ويتابع الروائي القراءة حتى النهاية مثاراً أيما إثارة.

الموضوع يتعلق برسالة حبّ توجهها إلى الكاتب امرأة مجهولة تؤكد أنها شرعت في كتابتها أمام جثمان ابنها، ولما شعرت بدنو أجلها هي أيضاً، فتعترف أنها أحبّته مذ كانت في الثالثة عشرة من عمرها حبّاً عميقاً مجرداً من كل غاية، فقد كانا جارين يقطنان في الطابق نفسه، شقتها إزاء شقته؛ فكانت تتجسّس من العين السحرية عليه

---

[26] مسرحي إسباني، اسمه الحقيقي آليخاندرو ألباريس، واتخذ من اسم قريته: كاسونا لقباً له. وُلد عام 1900. وفي عام 1929 نال جائزة لوبه ديبيغا عن "الحورية الخارجة من الماء". وهي أول مسرحية له. غادر إسبانية عام 1937 في أوج الحرب الأهلية قاصداً الأرجنتين، وعاد إلى بلده قبيل وفاته في مدريد عام 1965. من أعماله: الانتحار ممنوع في الربيع . الأشجار تموت واقفة . سيدة الفجر . تاج من حب وموت . الزوجات الثلاث الكاملات.. إلخ.

[27] (1881-1942) روائي وقاص وكاتب نمساوي. هاجر إلى الأرجنتين هرباً من بطش النازيين، ومات منتحراً لمّا بلغت الجيوش الهتلرية أوج انتصاراتها. ولست أشك في أنه لقي كاسونا في بوينوس آيرس يجمع بينهما روح الإبداع، وآلام المنفى والغربة وإن يكن وقعها عليه أشد.

وعلى زوّاره نساء ورجالاً حتى أصبحت تعرف طبعه وذوقه. التقته ثلاث ليالٍ في فترات متباعدات باذلة نفسها عن حبّ صادق، وكان هو ينكرها كل مرّة ولا يميّزها من أية امرأة أخرى. ومن هذه اللقاءات أنجبت طفلاً كان أخذ يحل محل الأب لمّا مات. وبموته مات أملها في الحياة، وكان باعثاً على كتابة الرسالة».

أما التغيير الذي نجده فهو أن الرسالة في القصة توجّه إلى روائي، يصبح في المسرحية موسيقياً شابّاً مشهوراً. في القصة تدخل البطلة شقّة حبيبها بأن تعرض على الخادم خوان مساعدته في نقل أغراض؛ أما في المسرحية فهي تسرق المفتاح من مقصورة البواب وتدخل الشقة خلسة ويفاجئها الخادم (فانز) الذي يخمّن سبب دخولها.

الابن لا دور له في القصة، لكنه يصبح في المسرحية ذا دور وفعالية. في القصة يقرأ الروائي الرسالة الموجّهة إليه، أما في المسرحية، فإن البطلة نفسها تتولّى قراءتها على خشبة المسرح. يُحذف من المسرحية مشهد انتقال الأم الأرمل إلى إنسبورغ وزواجها هناك، اختصاراً للوقت ودفعاً للملل.

باختصار، لجأ كاسونا إلى كل الوسائل المسرحية ليملأ فترات الوقف في القصة، بكلّ التفاصيل التي تدخل عبر العين والأذن كالإيماءات والحركات وأصوات طبول العرض ووقع أحذية الجنود، والعزف على بيانو غير منظور إلا في وهم المرأة، وغير ذلك كثير مما يشد انتباه المشاهد.

إذا لم تكن هذه الدراما ترجمة أمينة أمانة تامة للنص، فإنها لا تصل حتى "الخيانة"، وإنما تناولته "بطريقة مختلفة".

منظر وحيد

داخل غرفة من غير ديكور آخر سوى مكتب ومحبرة وقلم وورق وشمعدان كبير وزهرية فيها ورود بيض ومقعد كبير. ولا وجود لشيء آخر إلا ما يوجد في وسواس المرأة المجهولة ما عدا الأصوات.

وسيشار إلى كل ذلك في التعليقات الجانبية وكأنه موجود فعلاً. ذات ليلة صيف. ضوء الشمعدان الحميم.

المرأة المجهولة تلبس عباءة وتكتب وهي تمعن النظر. تلقي أثناء العمل بشعرها الحر إلى الوراء في أوقات مختلفة وتكشف عن حلقها وكأنه يلتهب بالحرارة؛ وفي أوقات أخر متزامنة والأولى تقريباً تكتف ذراعيها مضمومين إلى صدرها وهي ترتعد من البرد. لكن، لا! ليس هو البرد ولا الحر، وإنما الحمّى. تُسمع إحدى (ليليات) شوبان تُعزف على بيانو غير موجود. تقرأ المرأة المجهولة ما كتبته وتنكره من غير كلام وتدعك

الورق الذي لا نفع فيه. تبدأ رسالتها من جديد. وتقرأ:

"إليك، يا من أحببتك دائماً، ويا من ستسمعني الآن لأول مرة وآخرها".. لا، لا.. ليس كذلك.. *(تمزّق الورق وتدعكه. لما تأهّبت لتبدأ مرة أخرى يسمع من بعيد صوت بوق نفير يتقدمه إيقاع أصم من الطبول والأحذية العسكرية على الإسفلت. تغطّي أذنيها وتحتج متألمة).* ها هم يعودون، كأمسٍ..، كأول أمس، كغدٍ.. كفى! *(تهرع لإغلاق مصاريع نافذة شرفة خيالية في خلفية المسرح. تخفت الضوضاء وتشرع بالابتعاد. تتنصّت وهي تستند بكتفها. إيماءة أخرى توحي بفتح الباب، وتتنفس بعمق هواء الليل. تطمئن وتعود إلى المكتب. "ليلية" شوبان التي تلاشت للحظة أثناء مرور الطبول تملأ فترة الصمت الطويلة الأولى. تكتب وتقرأ):* "أكتب إليك، يا من حضنتني بين ذراعيك خلال ثلاث ليال.. ويا من لم تعرفني قط! *(تتردّد. تمزّق الورقة أيضاً. تأخذ القلم مرة أخرى وتفكر لحظة، وتبعد بعنف مفاجئ الورق الذي يسقط. تنهض وتقول بصوت صاخب).* هذا يبعث على اليأس، يا حبي! لقد لبثت دهراً أمام هذه الصفحة من غير أن أعرف من أين أبدأ. فكيف أسكب حياة كاملة في رسالة؟ وبما أدعوك إن كنت لا أعرفك؟؟ *(صوت عاجل وهي تدرس الإمكانات بينا تبتعد عن المنضدة)..* إليك، يا أعز حبيب؟.. إليك يا أقسى القساة؟.. إليك، يا من أدين له بأهنأ الساعات وأمرّها.. إليك، يا..! *(تتوقف فجأة سائلة نفسها).* إليك؟ *(تبتسم أخيراً).* بالطبع، أكتب إليك. ولأي شيء أزيد إن كان لا يوجد أحد آخر غيرك؟ بالطبع لن تفهم الأمر سريعاً على هذا الشكل.. لقد أحبّتك حبّاً حقاً، يا معبود كثير من النساء، ثلاث نساء فقط: هن طفلة بائسة، وفتاة مبهورة وسيدة أنيقة كبيرة وآثمة.

وهؤلاء النساء كنّ امرأة واحدة، وهي أنا! أنا التي وهبتك كل لحظات حياتها لحظة لحظة، أنا التي لم تعرفها قط، لم تعرفها قط.. قط! يبدو ذلك محالاً، أليس كذلك؟ وأنا سألت نفسي عين ما أنت سائل نفسك: إذا كنت استطعت الحفاظ على هذا السر حتى اليوم فَلِمَ لا أظل محتفظة به الآن لمّا لم يبق لي من الحياة غير قليل؟ لكني، لا أستطيع يا حبي، لا أستطيع. أنا بحاجة إلى أن أفضي به إلى أحد ما يلوذ بي قبل أن أموت. ومنذ أمسِ لم يبق لي سواك في الوجود. فاستمع يا حبي، استمع لي. *(تجلس على المقعد وتتنفّس بعمق، وهي تضغط يديها متشابكتين بين ركبتيها وكأنها تستجمع قواها. ترفع رأسها أخيراً وتمعن النظر في نقطة بعيدة ثم تقول بصوت غريب مركّز، لكن من غير تنويع فيه).* لقد مات ابني، البارحة. *(صمت. تكرر).* ابني مات..

(ترتعد وكأنها تستيقظ عند سماعها صوتها ذاته). ابني؟ *(تلقي نظرة قلقة إلى هذا الجانب أو ذاك. تنهض بسرعة، وتقول بلهجة متوسّلة).* لا، ليس كذلك يا حبي، ليس كذلك. امحُ هذه الكلمات الغبيّة. فما جدوى الكلام عن ذلك الآن؟ لا، لا جدوى منه. دعني أعدْ إلى نقطة البداية. ما يعنيني الآن هو أنت.. وهذا الجانب البسيط ملكك. ألا وهو أنا. في هذه اللحظة لا يوجد شيء آخر على الأرض، لا يوجد شيء! لا يوجد سوانا، سوانا: أنت وأنا! ولسوف تبدأ عما قليل قصة الكون. سيكون أول يوم من أيام انبثاق النور. *(يتبدّل شكلها وهي تنظر بإمعان. يقفز صوتها إلى مستوى مرحٍ حماسي وشاب).*

– أموسيقي مشهور، ويقطن هذا البيت البائس؟

– هذا هو ذوق الفنّانين، يحبّون البيت عتيقاً وفيه نافورة في الفناء، وله شرفات تطل على النهر ومغطّاة باللبلاب الأزرق..، كالبيت الذي ولد فيه.

– من قصّ عليك ذلك؟

– خادمه فرانز. ألا تعلمين أن لديه خادماً كما السادة الكبار؟ ولسوف يصل هو بين لحظة وأخرى. أعطيني الجرة يا أمي. سأذهب لجلب ماء طازج.

– لكن، ألم تصعدي بها ملآنة منذ قليل؟

– لا يهم، أعطيني الجرة، يا أمي! تارا. را. لا، لا، لا..

– لكن، أأنت مجنونة، يا بنيتي؟ ماذا بك اليوم؟ *(تغيّر لهجتها. صمت).* "ماذا بك؟ كل الأمّهات يسألن بناتهن ذات يوم هذا السؤال. وكل النساء تأتي علينا ذات يوم هذه اللحظة التي لا نعرف لها تفسيراً". أنا كنت طفلة وأنت رجل. أنا كنت أتلّقى دروساً على البيانو، وأنت كنت عازفاً مشهوراً، وفي أوج الشباب.. *("ماذا بك اليوم؟ ماذا بك؟").*

كانت عربة نقل الأثاث تفرغ في دهليز بنايتنا أشياء لم يُر مثلها قط؛ إنه عالم آخر من البعد والسر.

– قل لي يا فرانز.. ما هذه الصورة ذات الأذرع الكثيرة والعيون الصفر؟

– هي صنم هندوسي يهب الحلم والموت.

– وهذه اللوحة المرصّعة بالزمرّد؟

– هي إيقونة جاء بها من آخر سفر إلى بطرسبورغ.

سان بطرسبورغ! مدينة الزحّافات ذات الأجراس وهي تنزلق فوق الأنهار المتجمدة، وذات القصور الأسطورية. *("ماذا بك اليوم، ماذا بك اليوم، ماذا بك؟")*

ثم لوحات وكتب. كتب في الفن والموسيقى، كتب بلغات وأحرف أبجدية مجهولة؛ كان في الحجرة أيضاً لوحة شخصية كبيرة ذات لبدة بيضاء تشبه لبدة أستاذ الجغرافيا.

– أيكون هو..؟

– لا؛ هذا يليق بأستاذ في الجغرافيا.. لكن موسيقياً مشهوراً.. موسيقياً حتى الإمبراطور ذاته.. *(تضع يديها على شفتيها وهي تنظر مبهورة)*. في تلك اللحظة، تراءيتَ لعيني أول مرة، طويلاً جميلاً تعلو سنيّك الثلاثين بسمة ونجاح. لم أكن تراءيتَ قط كائناً بهذه القوة والرقة، وهذا النبل والبساطة، وهذه الأناقة وما هو عادي ومألوف. كان يوماً حارّاً من أيام آب كمثل يومنا هذا.

– أيمكنني طلب قليل من الماء منك، يا آنسة؟

– "آنسة.." كنتَ أول رجل يخاطبني بهذه الكلمة. رفعتُ الجرة من غير أن أجرؤ على النظر. وبعد ذلك، نعم.. نظرت بمؤخر طرفي، وأنت تشرب الماء..، ما أحلى رؤية الماء يضطرب في حلقك كالدم في عرق كبير!

– شكراً لك، يا سيدي.

– أتشكرين لي، ولأي شيء!

– لا أدري.. ربما لأنك طلبت مني شيئاً.

فضحكتَ وأنت ترفع ذقني بيدك.. هذه اليد التي خلقت للمداعبة وللموسيقى.

– عجباً! تبذلين الماء وفوق ذلك تشكرين الناس! يا لها من حماقة ساحرة!

أجل، يا حبي، أجل. هناك بدأت هذه الحماقة التي لن يكون بمستطاعي أن أتحرّر منها أبداً: أبذل له كل شيء، كل شيء.. وفوق ذلك أشكر له.

– أمّي، أمي!.. لقد كلّمته وصرنا صديقين. وهو يصعد الدرج كما أصعده: قافزاً درجتين درجتين: كما أفعل هكذا!

وأفلتت الجرة منّي وتحطّمت على الأرض، وأردت أن أضحك لأحوّل الأمر إلى نكتة. لكن الضحكة خانتني كما خانت أمّي أيضاً. فنظرتْ إليّ مليّاً وهي تدنو مني..، وضمتني إلى خصرها. *(بصوت خفيض جداً)*.

– آه، يا صغيرتي.. صغيرتي المسكينة!.. *(تكفّ عن الكلام. صوت بيانو خفيض)*.

لا تقلق يا حياتي. يبدو لك هذا الكلام سخافة، لكنه ضروري كيما تفهم.. فاستمع، استمع، من فضلك..، ألست أزعجك بذلك حقّاً؟ شكراً لك.. *(تجلس عند قدمي المقعد وتستند برأسها "إلى ركبتيه")*. أتعلم أن جاسوسة صغيرة متخفية لبثت ما

يزيد عن عام وهي تتجسس على بيتك؟ كنت أرصد من بابي كل تحركاتك. وكنت أراقب زوّارك: من فنّانين وبوهيميين وطلاب.. وخاصة النساء؛.. نساء كن يغادرن أحياناً خلسةً عربة في الشارع ويخلفّن عطراً يثير القلق على الدرج. كنت أسمعك تضاحكهن، وكنت أدهش لذلك بصراحة وكنّ هن يبدون لي منفّرات جميعاً! وما كنت أشتبه بشيء.. ولا حتى لما نهضت ذات صباح، ورأيت إحداهن تغادر بيتك وقد غطّت وجهها بنقاب. وما كان بمستطاعي أن أعرف شيئاً..، ومع ذلك.. *(تنهض مفكرة)*. مع ذلك.. لِمَ انفجرت ذلك اليوم عينه بالبكاء غضباً لما نظرت في المرآة إلى جدائلي، جدائل طالبة، وإلى صدري الذي لا شكل له، وإلى جسدي، جسد ابنة أربعة عشر ربيعاً؟..

لا أدري إن كنتَ، يا من عرفت كثيراً من النساء، أدركت ذات مرة حقاً، معنى حبّ امرأة راشدة. نعم، ربما عرفت حب امرأة، هذا أسهل لك. أنت تمثّل نصفاً وهي تمثّل النصف الآخر. *(تتقدّم إلى الأمام)*. لكن، لا أنت ولا أي رجل آخر . أتسمعني جيداً؟ . أي رجل لا يستطيع أن يدرك ولو تخميناً ما معنى حبّ طفلة؛ أن يدرك هذا الاستسلام التام، المؤله البسيط الذي لا يطلب شيئاً، ولا يرجو شيئاً..، وإنما يريد أن يطيع بخنوع فحسب، ويركع متعبداً.. وهكذا جعلتني مشدودةً إلى حياتك من غير وعي، مثل ساعتك التي لا تكاد تلقي عليها نظرة، لكنها تلازمك دائماً مختبئة داخل ظلمة جيبك وهي تدقّ دقائقك كأنها قلب آخر صغير. *(سكوت. نغمات قوية على البيانو)*. كانت حفلاتك تبعدك عني أحياناً كثيرة.. بل مفرطة في كثرتها..، لكنك كنت تعود دائماً إلى فيينا، مدينتنا الحبيبة، تعود إلى بنايتنا ذات اللبلاب الأزرق. وكان متاعك كابوساً يستحوذ عليّ. ولشدّما صرت أبغض الحقائب والصناديق والعربات والقطارات، وكلّ ما يسرق منّي يوماً واحداً من أيّامك!

– أهناك جولة أخرى، يا فرانز؟

– شيء لا يذكر..، جولة مدة شهرين في إيطاليا.

شهران، وما كانا يبدوان له شيئاً مذكوراً! كم ساعة يتضمّنها شهران؟ وكم دقيقة، وكم ليلة سأقضيها مسهّدة، وكم من الآمال واليأس يتسع لها شهران؟ أخذت أشطب الأيام كما يفعل المساجين؛ وكلما شطبت عشرة منها كنت أضع إشارة على أنها عيد حتى شطبت عشرين،.. وثلاثين.. وأربعين يوماً.

وذات مساء! لا أدري كيف واتتني الجرأة ذات مساء على أن أدخل البوّابة وأسرق المفتاح من المقصورة مغتنمة ساعة غفلة. وأي شيء لا أقوم بفعله من أجل

الحصول على أثر منك؟ على مفتاحك! وكان مصباح علاء الدين الذي سيفتح لي كنوزاً دفينة!

لما دخلتُ حجرتك وأطبقت الباب، احتبس نفسي. وكان لا مفرّ لي من أن ينعصر قلبي فأستند إلى الباب كيلا أسقط. وأبطأت حتى أخذت أميّز الأشياء. فقد كان البيت غارقاً في الظلمة تقريباً، وستائر النافذة مسدلة.. *(لحظة إشراق وفرح، مسيطرة على نفسها بصعوبة)*. إنه عالمك، يا حبيّ! كل عالمك سيكون تحت يدي في الصمت وفي السر. *(صوت بيانو خفيض جداً وكأنه مكتوم. إيقاع العمل على شكل إيمائي خفيف)*.

وبينا كانت عيناي تتعودّان الظلمة، أخذت أطوف به متلمّسة.. ها هو مقعدك بانتظارك! وها هي منضدة عملك! وها هي عباءتك وكمّا ذراعين من حرير!.. "لقد كان هنا.. كان هنا". *(تطوق بالعباءة كتفيها للحظة)*. وها هي كتبك ولوحاتك.. *(تحيّي بعضَها باسمة بإيماءة صداقة، وبعضَها الآخر بانحناء، أمّا "الجد" فتوجّه إليه قبلة من بعيد)*. مساء الخير، سيد موزارت..، وداعاً، شوبان الأنيق! مرحباً بابا بيتهوفن،.. أهلاً بالجدّ خوان سباستيان..

ها هو "مكتبك"!.. كلا! لن ألمس الدرْج، كلا! يقيناً فيه رسائل ووثائق..، وربما نقود..، أتتصوّر ما يمكن أن يفكر فيه أحد لو رآني؟ ها هو البيانو!.. لو لمسته لكان تدنيساً لحرمته..، لكن، ماذا عليّ إن لمسته بإصبع واحدة.. إذا كان لا يسمعني أحد! *(ترفع عنه الغطاء المُتخيّل برفق شديد جداً وعلى شكل ديني. وتمرّ بإصبعها مرّاً خفيفاً وهي تهمس بالنغمات)*. ترالارا.. لالا.. ترا . لا . را! *(يجيب البيانو من الداخل مردّداً النغمات التي غنّتها على شكل صحيح)*. ألا تتذكر؟ كانت أول ما سمعتُه من عزفك.. ترا . لا . لا.. *(يردّدها البيانو عمّا قريب. ثم سينكوب(28). ترتعد وتلتفت برأسها. يقرّ قرار البيانو بسرعة شديدة صاخبة، ثم يتوقّف بصوت قصير حاد. أصوات أجراس، ثم عربة)*. هذا محال!.. ما شأن هذه الأجراس؟ سكوت!.. *(صرخة صمّاء)*. سكوت! *(سكوت مشحون بالتوتّر والترقّب. خوفها آخذ بالتصاعد حتى الرعب)*. نعم، نعم، هي عربة.. توقّفت تحتُ.. لكن، ماذا بعدُ؟ ماذا بعدُ؟ *(تتأهّب كيما تفرّ، ثم تقف قلقة)*. حذارِ: هذا الدرْج شبه مفتوح..، وهذه الكتب..، وغطاء البيانو.. *(تتراجع)*. وكان يُسمع وقع خطوات على الدرج..، خطوات ثقيلة. *(تبتسم وقد أُضيء وجهها أملاً)*. لا، ليست خطواته.. هو يصعد الدرج قافزاً درجتين درجتين.

---

(28) *هو الانتقال لنفس العلامة الموسيقية من زمن ضعيف إلى زمن قوي أو العكس.*

(تضغط يديها وجفنيها وتصلّي صلاة صبيانية قصيرة جدّاً). عساها تكون الجارة في الطابق الأعلى، يا إلهي! عساها تكون الجارة في الطابق الأعلى! عساها تكون الجارة في الطابق الأعلى، عساها تكون الجا.. *(ترجع القهقرى أكثر من ذي قبل وقد احتبس نفسها)*. كلا.. ها هو يقف أمام الباب. أتسمعني؟ ها هو يضع شيئاً ما على الأرض: إنها حقائبه!.. والآن يُدخل المفتاح.. ويدخل النور عند فتح الباب! *(تصرخ صرخة مخنوقة ومحاصرة)*. كلا! عفوَك يا سيدي! أقسم بروحي، أنا لست لصّة! عفوك يا سيدي! *(يتحوّل شكلها، وتطلق زفرة طويلة وهي بين باسمة وكئيبة)*. ذلك كان خادمك العجوز فرانز. أيّ يأس رآني فيه بعينيه؟ أيكون "فهم" لمّا قال لي: "اطمئنّي؛ لن أقول له شيئاً". أجل، يا حبي! خادمك كان فهمني بنظرة واحدة. *(تجلس على ذراع المقعد، وهي تداعب شعره بلطف وسط الشكوى والحنان)*. على العكس منك، يا من قرأت كتباً كثيرة؛ أنت يا من نظرت إليّ مئة مرة من غير أن تراني، أنت يا من ضممتني بين ذراعيك ثلاث ليال.. أنت الوحيد الذي لم يفهمني قط! *(تتماسك وتضع يدها على يده، من غير أن تنظر إليه، نادمة لأنها آذته)*. كل الذنب يقع على عاتقي.. فاصفح عنّي. *(تتجه صوب الزهرية وتأخذ منها زهرة بيضاء. شرعت تنزع وهي مطرقة، وريقات تويجها وريقة وريقة من غير وعي. تضع "شالاً" على كتفيها)*. كل شيء يمكن الصفح عنه سوى أن تضرب طفلاً. فلِمَ ضربتني بقسوة شديدة يا حياتي؟ نعم، نعم، أعلم أن ذلك كان من غير إرادة منك. وأنك لو اشتبهت بالأمر لما كنت قادراً على الضرب.. لكني كنت جد ضعيفة، والضربة كانت جد قوية!

كان ذلك لما عزمت أمي على الانتقال من البيت والانزواء في مزرعة الأجداد في التيرول. أأبتعد عنك؟ فبكيت وهدّدت أمي ورجوتها راكعة. لكن، دون جدوى. وخطر في بالي حينئذ حلّ وحيد:

– كفاكم بكاء يا جبناء! سوف أفصح له عن كل شيء، وسألقي بنفسي بين ذراعيه.. وهو سينقذني!

كانت السماء تُثلج. كانت أبرد ليلة في حياتي وأطولها. وكانت أمّي نائمة،.. والبيت في سكون وظلمة. واستطعت أن أُسيطر على الخوف، وهذا صحيح. لكن، كان من عادتك أن تعود فجراً.. وإذا لم أتمكّن من الانتظار؟ وإذا غلبني النوم؟

– اخلعي نعليك! برودة البلاط لن تدعك تنامين..

جسمي كله كان يرتعد كما يرتعد الآن. – والبرد والحمّى سِيّان –. وأمست

الساعات أطول وأبطأ في جريانها.. وكأنما ليس لها نهاية.. *(يُسمع من بعيد صوت ساعة الكاتدرائية الخشن وهي تدّق الساعة الثالثة).*

وأخيراً، سمعت صليل مفتاحك تحت، وهُرعت صوب الدّرج بكل خوفي وبردي، وكل حبي ويأسي.. *(تغصّ بالبكاء).* لِمَ صنعت ذلك، يا حبي؟ أعلم أنها أمور خاصة بالرجال..، ولا ألقي باللوم عليك.. لكن، لِمَ صنعت ما صنعت تلك الليلة تحديداً؟

لم ترجع وحيداً. ورأيت على ضوء الغاز ظلّيكما معاً منعكسين على الجدار.. وسمعت ضحكتين لما قبّلتَها على كتفها العاري تحت المعطف الجلدي.. ورأيتها أنيقة وجميلة.. إنّها امرأة! ولم تكن فتاة صغيرة ناحلة وحمقاء ذات أربعة عشر ربيعاً. لا ليست كذلك، وإنما هي امرأة بحق.

دمي كله تحوّل إلى عقدة حينئذ..، وامّحت معالم كل شيء فجأة.. وفقدت الإحساس بأي شيء..، حتى لم أشعر بالخبطة على وجهي لمّا تدحرجت على الدرج، وعلمت في اليوم التالي أنك حملتني إلى بيتي مغشيّاً عليّ ومتدثّرة بمعطفك. *(تمدّ ذراعيها على شكل سرير. بصوت بطيء).* كانت أول مرة تضمّني بين ذراعيك.. وأنا نائمة، هكذا.. *(تتهاوى خائرة القوى على المقعد)*. ذلك المساء نفسه غادرنا إلى التيرول.

(صمت. تميل إلى الخلف وهي تتنفّس بعمق. تلتفت لما سمعت صوت أحذية جنود العرض وطبوله تقترب. تصرخ متشنّجة وتغطّي وجهها). كفى! كفى! ألا يستطيعون تأجيل العرض هذه الليلة فقط؟ الليلة الأخيرة؟ *(تغلق الشرفة المُتخيّلة. الإيقاع العسكري يبتعد. تفتح مرة أخرى وقد استردّت قواها. وتستنشق الهواء وظهرها إلى الشارع. تعود إلى المكتب؛ تجمع الأوراق الساقطة. تمسك بالقلم ويسمع الصرير العصبي وسط الصمت).* "ابني مات البارحة.." *(تتردّد. تدعك الورق وتُلقي به).* لا، لا! دور الابن يأتي فيما بعد! نحن الآن في جبال التيرول الخضر: ها هي البحيرة، وها هي سهول القمح تحت، والثلج فوق. *(تنظر بإمعان إلى الصالة).*

– من يناديني بهذه الصرخة الملأى بالأصداء؟ *(تنهض وتجيب بصرخة تيرولية).*

– أو – هو – هو..، لا.. لا هو..، لا، لا!.. *(تتقدّم حتى البعد الأول. صوت بليل وسليم يتردّد من جبل إلى جبل).*

– أإلى الحفلة؟.. ما عندي ثوووب!.. *(تبدّل لهجتها فوراً إلى لهجة حميمة وتسرّ بالكلام باسمة بخبث).*

كذب! أنا أعرف الرقص معرفة تامة، وعندي ثوب أزرق تفوح منه رائحة تفّاح الخزن. لكني كنت أبغض كل ما يُسليني عن التفكير فيك. كنت أريد أن أكون حزينة، كنت أريد أن أُعاني كيما أقدّم حزني ومعاناتي قرباناً، حتى إذا مضت دقيقة واحدة من غير أن أتذكرك كانت تبدو لي خيانة. يبدو هذا محالاً، لكني كنت قاربت أن أصبح امرأة. وكنت أقتات حينئذ من الذكريات فقط. كنت أتابع جولاتك عبر صحف فيينا. *(يشرع البيانو باستحضار حفلات من الجولات، وقطع موسيقية مشهورة وقصيرة جداً، أحياناً متتابعة، وأحياناً أخر متقطّعة، وتكون في لحظات معيّنة مشوّهة، وتختلط هنا وهناك بصفير القطارات الليلية الحزين. الكلمات تتسارع هنا بكريسّندو غنائي).* تشايكوفسكي ومندلسون، وبرامز.. كنت أحلم بكل أسفارك إلى براغ ولندن وبروكسل.. كنت أجلس قربك في كل القطارات المسافرة إلى برلين وفرصوفيا وبودابست.. كنت أتعشّى معك في كل المطاعم في باريس ولشبونة ومدريد.. وكنت تقبّلني في كل الحدائق في فلورنسا ومايورقا وغرناطة. *(تستنشق الهواء. وتهدأ لهجتها).* إنها أحلام مباركة! لكن، ما انتفاعي بشيء من هذا إن لم تكن أنت حاضراً؟ كان الشيء الوحيد الهام الذي حصل بعد إقامتي المديدة في التيرول بعيداً عنك، هو أن الطفلة البائسة الناحلة والخالية من الظرف، تحوّلت إلى فتاة جميلة..، على الأقل، هذا ما كان يردّده الرجال جميعاً.
– ولمّا ماتت أمي هُرعت باحثة عن بيتنا في فيينا.

– أسرْع، يا حوذي.. أسرع! هو على الجانب الآخر من الجسر، إلى الجهة اليسرى.. ها هو! ها هو ذا بيت اللبلاب.

لكنك كنت مرة أخرى في سفر يدوم حتى الخريف. حتى الخريف! وكانت الأكاسيا ما تزال مزهرة. ولسوف تغيب أشهر حزيران وتموز وآب.. وأيلول.. فكم من الساعات سألبث بانتظارك أمام باب بيتك، كما كنت أنتظر دائماً أمام باب الحياة!

كنت أعمل في محل لبيع التحف الفنية كاللوحات والكتب والهدايا.. وذات مساء.. *(تُسمع جلبة أجراس بلّور باب. تلتفت قائلة بلهجة بائعة "أنيقة" أناقة مبالغاً فيها).*

"بونسوار، مسيو..!" *(تظلّ ساكنة متيّبسة).*

"مسيو!" لا، لم أجد أي "مسيو". وإنما كنت أنت..، أنت!.. أتتبّهت؟ أنت بعظمك ولحمك وشعرك المتمرّد.. وبسمتك الواثقة.. ويديك المخلوقتين للمداعبة وللموسيقى..! أنت!

كنتُ على وشك أن أهتف باسمك، لكنّي وجدت عينيك تحدّقان في عيني، وسرت

قشعريرة في وجنتيّ قطعت عليّ نفسي.

– لا، لا أريد زهرية من سيفر..، طلبت منك زهرية إنتاج ليموج.. أوه، أجل، يا سيدي، أجل؛ من ليموج.

(ضحكة صغيرة). لكن، لا، لا أريدها من بلّور، وإنما من سيراميك – آه، نعم، نعم، نعم يا سيدي: سيراميك. – ستة × سبعة تساوي أربعة وعشرين..، – بل هي اثنتان وأربعون. – ماذا؟ – إن سبعة مضروبة بستة هي اثنتان وأربعون، يا آنستي. – آه، بالطبع، بالطبع.. أربعـ..

ثم ورق الصرّ الذي ما كان يصرّ..، وشريط الحرير الذي ما كان يربط. وكم بدوت لك غبيّة! وأنت، بدلاً من أن تعينني، كنت تتلذّذ بزيادة اضطرابي بتلك النظرة المجرّدة التي لم تكن موجهة إليّ.. وإنما هي نظرة تكريمٍ لكل النساء.. لأنك لم تكن معجباً بهذه المرأة أو تلك..، ما كنت تحبّه حبّاً جمّاً هو المرأة، وكلّ ما له في الأرض اسم امرأة وشكلها!..

عند خروجي كنت أسير والأمل المجنون يحدوني بأن ألقاك بانتظاري؛ لكنّ الشارع كان مقفراً.

– أرأيتِ؟ لِمَ لم تتكلّمي، يا حمقاء؟ ربما كان ينبغي لك أن تفصحي له.. أيضحك منك؟ لكن، كيف أمكن لك أن تفكري في ذلك؟ انتظري.. ألا تسمعين خُطاً؟ أحدٌ ما يتعبك.. يتبعني؟ ألا يكون وهماً آخر يمضي سريعاً؟ *(صوت دعاء خفيض وسريع).* "عساه يكون هو، يا ربيّ.. عسى أن يكون هو.."

وتوقّفتُ خائرة القوى، ضاغطة على جفوني.. وصارت الخطا قربي.. ثم توقّفتْ.. وكنتَ أنت! *(تفتح عينيها صارخة من الفرح).* كنتَ أنت!

ماذا قلت لي؟ لا أدري. ولمحت فوراً أنك لا تتذكّرني ولو من بعيد. لكنّك كلّمتني منذ أوّل لحظة وكأننا كنّا صديقين دائماً. وبعد نصف ساعة كنا نتعشى معاً في أحد المطاعم.. وأخيراً، لم أكن أحلم الآن!

– لِمَ أنتِ قليلة الكلام جداً؟

– وما أهمّيتي أنا؟ تابع كلامك، أنت تابع.

وتابعتَ كلامك من غير أن تعي أنك كنت خاضعاً لامتحان يستطيع قليل جداً من الرجال أن يتجاوزوه.

ولأنّ حواسي الخمس كانت تتجسّس عليك عن كثب، وترصد حركاتك حركة حركة، وكلماتك كلمة كلمة..، وكل عثرة منك كان بإمكانها أن تحطّم في لحظة

واحدة النموذج الأعلى مدى سنوات طوال!

لكن، لا، لم أجد أية مجاملة زائفة، ولا جملة مضطربة، ولا سقطة مبتذلة. بل كنت تلقائيّاً جداً في غزلك، وراقياً جداً في كلماتك، وضحكك، حتى غزوتني ليس في تلك الساعة فقط، وإنّما كنتُ ملكك منذ بداية حياتي. وعند خروجنا ساد صمت حرج لنا كلينا.

– أينتظرك أحد؟

– لا!

– أتأخر بك الوقت؟

– كلا!

– بيتي قرب النهر وفيه مدفأة تعمل على الحطب، وفيه موسيقى. *(تردّدتْ مدى ثانية. وخفّضت الصوت).* ألا تريدين أن تتعرفي عليه؟

– بلى!

وأدهشك أني قبلت سريعاً جداً. أليس كذلك؟ أجل. يا حبي، أجل حسبما أدركت الوضع.

والآن أعلم أن امرأة تحترم نفسها ترفض في البداية، وأحياناً تبدي شعورها بالإهانة. أما القبول، كما قبلت أنا، فهو شيء تصنعه الساقطات من النساء فقط. وكذلك اللاتي أعماهن الحب. لحسن الحظ، كنت خبيراً بذلك، ولما أمسكتني من ذراعي أحسست بقوة الرغبة وقوة الاحترام في آن واحد.

– حوذي!

- لا حاجة بنا إلى العربة. أفضل السير على الأقدام..، هكذا..، ولتكن خطانا وظلآنا جنباً إلى جنب.

ها هو حيّ ألعابي..، والجسر فوق الدانوب.. ها هو بيتي، بيتنا! تعقّلي! الآن أصبحت امرأة.. ولا يليق بامرأة أن تصعد السلّم درجتين درجتين. شكراً، يا لبلاباً أزرق..، شكراً أيها البيانو الحبيب؛ شكراً، يا إلهي لأنك خلقت الكون والحبّ والليل. شكراً، شكراً! *(تتقدّم خافضة صوتها).* شيء وحيد أريد أن أقوله لك بصوت خفيض: كيف لم تتنبّه، أنت يا من تعلّمت كثيراً، أنك أول رجل مسّ جسدي؟ أرجوك أن تفهمني، يا حبيّ: هذا ليس لوماً ولا اتّهاماً: أعلم الآن أني مسؤولة وحدي عن كل آلامي. ولا أحاول أن أرجم نوافذك الهادئة بالحجارة. ولا يذهبنّ بك الظنّ أني نادمة على أجمل ما لقيته في حياتي.. لأن أجمل شيء ليس ما تحسبونه، أنتم الرجال.. كان ذلك فيما بعدُ وفجراً، لمّا انزلق ذراعك من غير قوة

على خصري.. وأصبح رأسك أكثر ثقلاً على كتفي..، كان ذلك عجيباً جداً حتى ما كان بمستطاعي أن أصدّقه.. ولبثت راقداً على صدري..، بريئاً وغافياً كطفل. وكان ينبغي لي أن أبذل جهداً كيلا أنفجر باكية من البهجة. ودُهشت لما رفعت عيني إلى السقف أن لم أجده ملآن بالنجوم. *(تزفر زفرة طويلة)*. وكانت ثاني مرة تحتضنني فيها بين ذراعيك. وفي اليوم التالي.. *(تشرع ساعة المنضدة الصغيرة تدّق العاشرة. تلتفت وكأنها تنظر إليها خائفة)*.

– غير ممكن.. أوقد انتصف الصباح؟

– ونهضتُ بوثبة واحدة لمّا وجدت مكانك شاغراً، وناديتك في كل أرجاء البيت.. وما بال هذا المتاع؟.. والآن صرت أدرك لِمَا كنت أكره صناديقك دائماً. في تلك الساعة عدتَ من الشارع حاملاً باقة ورد أبيض. *(تأخذ وردة من الزهرية، من غير أن تنظر إليها)*.

– خذيها ذكرى مني. أنا أهيم بالأزهار البيض.

حاولت أن أبتسم من غير أن أوليها اهتماماً مشيرة بعيني إلى متاعك.

– أأنت مسافر؟.. ومتى؟

– هذا المساء.

– أهو سفر بعيد؟

قبّلتني من غير أن تجيب، وحسبتك لم تسمعني.

– أبعيد هو؟

لكنك كنت سمعتني تمام السمع لأنك قبّلتني مرة أخرى وأشحت بعينيك لمّا أجبت.

– إلى أميركا.

أميركا.. كان ذلك كصفعة على الوجه. أميركا!.. والبحر.. *(يسمع جئير صافرة بعيد)*. لم أشأ أن أسألك عن مدّة السفر كيما أجنّبك كذبة حانية حتى أني تصنّعت ضحكة لكي تستطيع السفر من غير أدنى وخزة ضمير. لكنّك لمّا وعدتني بإرسال برقيات ورسائل وتذكارات خالدة، كنت أعلم أنك ستنساها غداً بذات البساطة التي كنت تعدني بها اليوم.

والآن، إذْ انتهت حياتي، لا أملك شيئاً واحداً منك كيما أقبّله: لا ذكرى،.. ولا رسالة.. حتى ولا كلمة واحدة، يا حبي.. حتى ولا كلمة! *(تسقط منتحبة شاكية على المقعد. تُسمع بعيداً ثلاث صافرات طويلة. فترة صمت تستردّ قوتها فيها. تتأمل الوردة البيضاء)*. إنها ورودك!.. كنت تتلّقى كل عام في مثل هذا التاريخ باقة من

الورود البيض. أسألت نفسك ذات مرة من كان يرسلها إليك؟ ولأي شيء؟ فلطالما ألفتَ أن تكون الحياة هدية دائمة، أنت يا من لقيت نجاحاً عريضاً. لكنّ تحت عالمك من الورود البيض، عالماً آخر مملوءاً بزوايا قذرة عليك أن تعرفها. *(تلقي بالوردة بقوة وتتجه صوب المكتب)*. اسمع، يا حبي، اسمع.. *(تكتب)*.

"أتعلم ما هي تلك المشافي التي تأتي للولادة فيها مكدّسات مضطربات، الخارجاتُ على القانون والمطلّقات والبائسات؟ أتعرف ما هي قاعة عامّة باردة ملأى بالشتائم والكلوروفورم والصياح؟ في قاعة من أمثال تلك وُلد ابنك؛ ابننا". *(تنهض نشيطة. وتبلغ مستوى من السخط الخالص من غير ظلال من الحقد)*. نعم، ابننا. ابننا. أقول لك ذلك الآن لأنه أصبح غير موجود على قيد الحياة. وإمّا لا فما كنت لتعرف عنه شيئاً أبداً. أمّا لِمَ لم أعلمْك به من قبل حين كانت ما تزال لدي فسحة من الوقت؟.. فكّرْ في الأمر لحظة. أكنت تصدّق دعوى امرأة مجهولة لقيتها في الشارع فاستسلمت لك أول ليلة من غير أدنى تروّ؟

بفرض أنك صدقت كلماتي، أكان يربطك بي ابنٌ لم تبحث عنه ولم يحظَ بحبّك، أم تراه كان يزيد في ابتعادك عني؟ فكّر في الأمر جيداً، يا عزيزي، فكر فيه.. أكان من حقّي أن أثير الاضطراب في حياتك السعيدة لأنك حطّمت حياتي من غير إرادة منك؟ لا، لا حرج عليك في ذلك. ألستُ انا، وأنا وحدي، من سعى باحثاً عنك؟ إذاً، على عاتقي المسؤولية كلّها. لكنّ الطفل كلّه لي أنا أيضاً ولك المجد واللذة، والأسفار والتكريم..، ولي أيدي الجراحين الذين يلقون درساً عاماً على جسدي المفتوح..، ولي الممرضات الخاليات من الشفقة.. والطلاب الذين يغرزون الملاقط والعيون في مسالخ الحياء هذه. ولا تُبالِ! تبارك الألم والدم والحياء، لأني أدين بها لك أيضاً. *(تتوقف فجأة مذعورة ناظرة إليه. يقفز صوتها إلى الرجاء)*. لا، لا تنظر إليّ هكذا..، إلى أين أنت ذاهب؟.. *(تفتح ذراعيها لتسدّ عليه الطريق)*. العفو منك! فأنا ما كنت أعلم ما أقول. إنها الحمّى، أتفهم؟ لكني، والله، لا أكنّ لك أدنى حقد. انتظر! *(راكعة)* لا تتركني هذه الليلة وحيدة أيضاً! وهذا ليس عصياناً.. إنما عانيت معاناة لا عديل لها.. وينبغي لي لمرة واحدة، أتسمع؟ لمرة واحدة أن أعلن، بملء الفم، عن كلّ ما كلّفني حبّك غالياً.. كلّ ما كلّفني حبّك وابنك غالياً. *(تعانق ركبتيه يائسة)*.

سامحني، يا حياتي.. يا حبيّ الوحيد..، يا حبّي العزيز.. سامحني، سامحني.. *(تنتحب خائرة على الأرض. يُسمع البيانو مرة أخرى وصوت الأحذية العسكرية وطبول العرض، هذه المرّة على شكل أصمّ بعيد، من غير أن يعكّر الموسيقى تقريباً؛ تهمّ*

بمعانقة ركبتيه مرة أخرى، فتلقى الفراغ. تنظر بفزع قلقة إلى هذا الجانب أو ذاك). أين أنت؟.. أين؟.. *(تهز كتفيها)*. لا أرى أحداً. حياتي كلها يمكن أن تسعها هذه الكلمة: لا أرى أحداً. *(تلتقط الوردة الساقطة، وتشدّ عليها بحبّ بينا تنهض. يعود صوتها إلى لهجته الطبيعية)*. أعلمُ، يا حبي، أعلم أنها هلوسات سبّبَتها الحمّى، وأن صوت البيانو في مسمعي كذب، ومثولك أمام ناظري أيضاً. أعلم. *(بأمل مفاجئ)* هلوسات؟.. إذاً، أيمكن أن تكون كذباً هذه الطبول؟ أيمكن أن تكون كذباً أيضاً طبول الليلة الفائتة؟.. *(بمرارة)*. لكن، لا..، لقد زالت عنّي القشعريرة.. وهدأ النبض!.. أترى؟ ها أنا ذا أعود إلى حقيقتي: هي أني امرأة وحيدة. *(تستأنف الكتابة)*. "خرجت من ذلك المشفى الوضيع وأنا أقسم حانقة أشدّ الحنق: ابني لن يعاني! أينبغي للمرء أن يدفع ثمن حقه في الحياة ألماً؟ وأنا دفعت عنّا كلينا. لكنه هو لن يعرف البؤس كلّفني ما كلّفني". وقد وفيت بقسمي. *(تترك القلم)*. ولست بحاجة إلى أن أقول لك إني بعت نفسي. أحق ما أقول؟ *(تداعب من غير أن تنظر، يده على كتفها)*. لكن، لا. ليس كما تفكر فيه، لا. بعت نفسي ببساطة كما تبيع أنفسهن الأغلبية العظمى من النساء: أي بقبول بيت ورجل من غير حبّ. *(تلتفت إليه بلطف)*. رجل ليس كسائر الرجال. لا: بل هو في مثل سنّك، وسيّد كبير له نصيب من العلم ومثّقف..، وربما كان جذّاباً مثلك في نظر كثيرات. لكن، ماذا تبتغي؟ هكذا هو القلب.

في البداية ربطتنا ببعضنا صداقة جيدة.. ثم حب صادق. لكنه هو لم يكن يرضى بساعات من الغرام.: فطلب مني ذات يوم بقلق كأنه طفل أن نتزّوج. أنت تتصور جوابي. أليس كذلك؟ وقد كان قاطعاً: "لا!" *(تبتسم بحزن)*. نعم، يا حبي، هو أيضاً بدت الدهشة على وجهه: "عجباً! امرأة ذات طفل لا يُعرف أبوه، وترفض بيتاً؟ عشيقة تأبى أن تكون زوجة؟"

– أريد حرّيتي.

– لكن، ولِمَ؟ ولِمَ؟

– لأن في حياتي رجلاً آخر. رجل لا يحبني ولا يتذكرني، حتى ولا يعلم أين أنا. لكنه، إن دعاني إليه ذات يوم من أقصى الأرض ولو لساعة واحدة.. ولو لدقيقة واحدة.. أريد ذلك اليوم حريتي، لكي أستطيع أن أقول لك من غير أن أطرق في الأرض: أنا ذاهبة!

كان وقْع ذلك قاسياً على محبّ. لكنه هو الآخر كان يؤثر اللعب النظيف. وبعد أسبوع من ذلك صرت سيدة قصر كبير في فيينا، وصار لابنك ثياب من

المخمل، وكتب وخدم ومعلّمون.. وليتك عرفته!.. *(تهرع مشعّة، لتجلس على الأرض قرب المقعد. تتكلم فرحة وسعيدة تضيء وجهها الذكرى).* دعني أحدثك عنه لحظة.. تلك طريقة أخرى في الحديث عنك.. لأنه كان نسخة منك ذاتك!

كان خُلق من أجل النجاح في الحياة مثلك أنت. وما كان يكلف أقرانه دموعاً للحصول عليه كان عنده لعباً. أذكر لمّا كتب أول كلمة.. ولمّا تلّقى أول جائزة.. ولما أهدي إليه أول حصان.

كنا نذهب أيام الصيف إلى التيرول أرض ذكرياتي، وكان يمتطي الحصان كما يمتطيه الرجال، ويخبّ به من حقول القمح الذهبية حتى قمم الجبال البيض. *(تطلق صيحة وهي تنظر بعيداً وتحيّي بيدها).* أو هووو– هوو..،.. لا، لا! *(تتابعه بنظراتها حتى تراه يختفي).* ولمّا أتمّ العاشرة من عمره أهديت إليه عشر قطع نقدية من فضّة، ودعاني كيما ننفقها معاً كأننا خطيبان.

– أيعجبك هذا المطعم؟ وكان ذات المطعم الذي دعوتني إليه.

– ما أجملك، يا أمي! وداعب يدي كما داعبت يدك يدي.

– عمّا قليل سوف تبدأ الحفلة. كانت موسيقاك تجري في دمه.

ولمّا دنونا بعد خروجنا من أحد محلاّت بيع الأزهار، فيه أزهار بيض وحمر، شعرت برعدة ترجّ كياني كله خشية أن أشهد معجزة. ولو قدّم لي ابنك تلك اللحظة أزهاراً بيضاً، لما استطعت الوقوف على قدمي.

ولحسن الحظّ لم يفعل. وإنما داعب الورود متردّداً.. واختار أخيراً قرنفلة حمراء كبيرة. واحتضنته بقوة كما لم أحضنه من قبل، وكأني في حالة دفاع عن النفس أو تحرير لها. *(تضغط بوجهها على ذراع المقعد وعيناها مطبقتان).* ابني.. ابني الحبيب. *(فترة صمت. تنهض. الصوت الذي كان انخفض إلى مستوى النَفَس فقط، يعود إلى نغمته الطبيعية).* عشرة أعوام قضيتها بعيداً عنك! لكن ابنك أخذ يحلّ محلّك شيئاً فشيئاً شاغلاً كل زوايا حياتي. ابنك وإرادتي! كنت أُكافح لمواجهتك بالطريقة الوحيدة التي أملكها؛ أي بالهرب. فما كنت أحضر حفلة موسيقية ولا قاعة ولا حفلة راقصة يُحتمل أن ألتقيك فيها. وإذا أحسست بخطرك قريباً مني، كنت أفرّ إلى باريس، أو فلورنسا أو غرناطة! كانت ذات العزلة القديمة لكنها معكوسة. فصرتُ الآن صاحبة المتاع المركوم والأسفار المرتجلة. *(يعزف البيانو بعذوبة لحن فالس يأخذ بالتضاؤل).* ولأي شيء ضربة أخرى، يا حبي؟ ألم تلحق بي من الأذى ما كفى؟ كان ذلك هذا الربيع فوق سطيحة حيث كانت تُعزف موسيقى مرحة. كان مراقصي يرقص سعيداً وهو يشدّني من خصري عند دورات

الفالس.. *(تدور دورة وهي تدندن)*. وتجمّد دمي كله فجأة. ها أنا أجدك هناك مرة أخرى تنظر إليّ بإمعان. وانثنت ركبتاي.

- ماذا بك؟

- لا شيء بي..! أريد كأساً باردة، من فضلك. *(تولي المشاهد ظهرها متشنّجة)*. واستندتُ بيدي إلى الدرابزين ومرّت عليّ دقيقة طويلة كأنها قرن. ولمّا أحسست بخطواتك تقترب خلف ظهري دعوت كما دعوت المرة الماضية طالبة عكس ما طلبت:

"أسأل الله ألا يكون هو.. ألا يكون هو.." *(تلتفت على شكل فجائي)*. لكنك كنت أنت.. كنت أنت بابتسامتك الواثقة، وعينيك الصافيتين مادّاً لي كأساً باردة. وكنت أعلم أني خسرتُ ولمّا تلفظِ الكلمة الأولى.

"أفكرتِ جيداً فيما ستصنعينه عمّا قريب بهذا الرجل الذي آواك، ومنحك اسمه، وعلّم ابنك؟"

لا جدوى من ذلك.. فشعوري كان يرفض الاستماع إلى شيء آخر. ومع ذلك لمحت أنك لم تعرفني؛ لكن حضورك كان يبهرني، ومُلئت أملاً لمّا صعدت عربتك:

- سيتذكرني متى سمعني ألفظ هذه الكلمة.. متى سمعني أضحك.. سيعرفني الآن ما إن يراني عن كثب.. متى أمعن النظر إليّ!

وها هو الجسر فوق الدانوب مرة أخرى، وها هو اللبلاب الأزرق، ودرج الطفولة.. ماضيّ كله كان يتشبّث بك بيأس.

- لا، هذا محال! نظرته نسيت وجهي، وأذناه نسيتا صوتي. لا بأس! إنها عشرة أعوام باعدت فيما بيننا..

أمّا شفتاه! شفتاه لا بدّ من أن تتذكرا!

ولا هما تذكّرتاني. فشفتاك فقدتا الذاكرة أيضاً. *(مطرقة وعيناها مطبقتان تقريباً)*. ومع ذلك.. كانت لحظة رائعة. *(تتقدم، وتكلّمه ناظرة إليه مواجهة)*. وتوسّلت بالأمل. *(تضغط على يديها، وبصوت خفيض جدّاً)*. "والآن.. سيتذكرني آخر الأمر.. الآن!" لكن تلك الشرارة من البرق انطفأت هي أيضاً.

كانت تلك ثالث مرة تضمّني إلى ذراعيك. الثالثة والأخيرة. وظللت في ناظريك كما كنت: المرأة المجهولة دائماً. *(تجلس. تعود إلى حالتها المفكرة)*. كيف أمكن لك أن لا تدرك أن مجيئي لم يكن مغامرة أخرى؟ وإنما كان بدافع الحبّ.. كل

الحبّ! ولم يخطر ذلك ببالك قطّ؛ وإمّا لا، لما كنت صنعت غداة اليوم التالي ذلك الشيء الرهيب الذي ما زال يحرق وجهي حرقاً.

كنت أسرّح شعري، كما أسرّحه هكذا.. فابتسمت ورائي باحثاً عن أرقّ الكلمات من أجل الوداع.. ورأيتك فجأة، رأيتك من خلال المرآة.. (تنهض بعنف وهي تلتفت). أتنبّهت؟..، رأيتك تدسّ بعض الأوراق النقدية في حقيبتي.. وكنت ما أزال أملك القوى كيما أنفجر صارخة!

أوَتُدرك الآن لِمَا خرجت مندفعة، رافضة قبلاتك الأخيرة. *(تتمشى محاولة تهدئة نفسها).* أعلم، أعلم أنْ ليس من حقي أن ألومك..، وأن أي شخص آخر مكانك لربما كان فكر التفكير ذاته. لكن، لِمَ لم يفكر كذلك حينئذ خادمك العجوز فرانز المسكين؟ لقد تعثّرت به على الدرَج. وأدركت فوراً من الدهشة الحزينة التي نظر بها إليّ أنه عرفني. نعم، هو عرفني! ولم أسمح له بأن يقبّل يدي.

– بأغلى ما تحب، يا فرانز، لا تقل له شيئاً عني.

ولما التفتّ للحظة وأنا في الدهليز كان ما يزال يقف بلا حراك يودّعني وعيناه مبلّلتان بالدمع.

اغفرْ لي هذه الشكوى الأخيرة، لكن الرجال الذين عرفتهم كانوا جميعاً محسنين إليّ ما عداك أنت الذي عبرت مجال حياتي دائماً كما تعبر ضفّة نهر.. كلهم، ما عداك، يا معبودي القاسي..، يا عقابي الحبيب!.. *(تمسح دمعة، بل تنزعها نزعاً وهي عائدة إلى المكتب).* والآن أصبحت لا أهتمّ لشيء.. لا أهتم لشيء. *(تكتب).* "ابنك مات البارحة. سبع ليالٍ قضيتها عند رأس سريره من غير أن أغفو ثانية واحدة. أمسِ، لم أستطع المقاومة فجراً.. ولمّا فتحت عيني.. (تفلت القلم متشنّجة) اللعنة على هذا الجسد الضعيف، والركبتين الرخوتين والجفون الثقيلة!.. ولِمَ نمتِ؟ ألا تعلمين أن الموت جبان ويتسلّل حافي القدمين إذا كان الأطفال وحيدين؟ والآن صرتِ أنت أيضاً وحيدة! ولا مأوى ولا أصدقاء ولا حب ولا أبناء! وحيدة..، وحيدة! *(تدق المنضدة بقبضتيها. ترفع رأسها بغتة مذعورة لما سمعت صوت الدقات ذاتها).* أدُقّ الباب؟ لا، لا، هي ليست هلوسات هذه المرة.. لقد سمعت الدقات بوضوح. *(تنهض. تتراجع وهي وسط الأمل والخوف).* وهذه الخطا؟ أنا أعرف هذه الخطا! من الطارق؟ *(سكوت متوتّر. تكرر بصوت آمر وأكثر قوة).*

من؟.. *(يُسمع على البيانو جواباً عن السؤال "صوت بوق النفير" من السمفونية الخامسة).* هذا أنت؟ *(قرع جديد، ويستمر اللحن ضعيفاً جداً. يُضاء وجهها).* هذا

أنت أخيراً! كنت واثقة بأنك لن تحيد هذه الليلة. *(تنظر إليه ساكنة مبهورة)*. ادخل، يا سيدي! أبوابي كلها مفتوحة على مصاريعها لك. *(تتقدم سعيدة فاتحة ذراعيها. ضوضاء الدوريات الأصمّ مرة أخرى)*. سكوت! أتسمعين؟ وقع أحذية وطبول وجنود. لا تدعْهم يجرفوك أنت أيضاً.. هو عالم آخر[29] جديد رهيب أخذ يطلع.

عالمنا من الأزاهير انتهى هنا، انتهى بنهايتنا. *(يضيئها وهج يبدّد الأضواء الأخر. جوقة من الأصوات الملائكية)*. لكن، أين أنت؟.. انتظر، يا حبي.. اسمع مني كلمة أخرى.. وأخيرة! *(تكتب من غير أن تنظر، وإن كانت تحدّق بعينيها)*. "إذا عانيتَ ذات يوم ما عانيته.. وإذا علمت في هذا العالم الناشئ ما هو الألم والوحدة واليأس معاً، فادعُني إليك! ولسوف تشعر أينما كنت، يطوّقك في الهواء ذراعا هذه المرأة التي كانت.. *(تتردّد للحظة. وتكرّر)*. هذه المرأة التي كانت دائماً.. *(ينثني رأسها فوق ذراعها الذي كفّ عن الكتابة)*. كانت دائماً، دائماً..، *(صوت الجوقة الملائكية الذي يبدو أنه ستكون له الغَلَبة، لكن، لا، لأنّ الأحذية العسكرية والطبول تعلو مهيمنة لا هوادة فيها على المرأة المجهولة، وعلى موتها وعلى عالمها. ستار)*.

" عن الاسبانية"



[29] *المقصود عالم النازية والقسوة الصاعدة حينئذ. أما العالم الآخر فتمثل المرأة المجهولة الجانب الإيجابي منه. أما الموسيقى فيمثل الجانب السلبي بلا مبالاته وأنانيته، وهو الأمر الذي مهد الطريق لصعود النازية. (المترجم).*

لدى فيكتور هوغوميل إلى الصخب

بقلم: هوفاس وسيباشيه

■ ترجمة: عبود كاسوحه ■

- ***كان فيكتور هوغو، الشاعر والكاتب، سياسياً على نحو دائم.***
- ***كان هوغو صاحب استراتيجية تاريخية.***
- ***أثبت وهو عضو في مجلس الشيوخ، أنه متمكِّن بشكل خارق من فن الخطابة التحريضية.***

"هنالك نوع من الانقلاب العجيب. لقد طالب هوغو بالمدرسة الإلزامية، فوُجِدت، ثم أنجبت أناساً ما عادوا يجيدون فهمه."

جان مارك هوفاس

لدي قناعة بأن الإخفائية قد لعبت دوراً تطهيرياً حيال كل ما كان يعتمل في ذهن هوغو والمحيطين به.

جاك سيباشيه

كان فيكتور هوغو ميالاً للصخب

نشرت جريدة "لوموند" الفرنسية، في مطلع شهر آذار، ملفاً عن الكاتب والشاعر الفرنسي فيكتور هوغو، بمناسبة مرور قرنين اثنين على ولادته.

ومن المواضيع الهامة التي ظهرت في ذلك الملف واحد عنوانه "لدى فيكتور

هوغو ميل للصخب"، حاورت فيه الصحافية جوزيان سافينيو اثنين من الاختصاصيين بذلك الرجل العظيم بل ربما كان الوحيد الذي يصح فيه القول "مالئ الدنيا وشاغل الناس." الأول هو البروفسور جاك سيباشيه، الأستاذ الفخري للأدب الفرنسي في جامعة باريس السابعة ورئيس لجنة فيكتور هوغو العلمية الملحقة بوزير التربية الوطنية. وهو الرئيس لنشر الأعمال الكاملة لفيكتور هوغو التي ستظهر مجدداً بدءاً من 11 آذار 2002، بعدما ظهرت عن دار لافون عام 1985.

أما المحاور الثاني فهو جان مارك هوفاس المكلف بالبحث في مركز الدراسات عن المراسلات والمذكرات الخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين في المركز الوطني للأبحاث العلمية. وقد كتب سيرة حياة فيكتور هوغو التي ظهر منها المجلد الأول بعنوان قبل المنفى (1802-1851) وصدر عن دار فايار.

هذا وتناول الحوار جوانب عدة من شخصية هوغو وأعماله شملت: المدرسة واللغة والتاريخ والدين..

تطور سياسي:

يقول جاك سيباشيه:

إنه رجل نظام. لكن يتراءى له أن الفوضى تخفي نظاماً أو يمكن أن تؤدي إلى نظام. وليس هو بحارس للنظام. فمن المؤكد أن تطوره السياسي، أن تطوره كمواطن لا يمت إلى الانتهازية، لا سيما أنه يتمتع بحسّ المناسبة أو الملاءمة القائم على (معرفة ما ينبغي قوله أو فعله في هذا اليوم وليس في ذاك) وأيضاً حسّ اللامناسبة القائم على (أن يقول في هذا اليوم ما لا ينبغي قوله، لإثارة الصخب والإلحاح على ما هو غير متوقَّع وعلى ما يباغت).

لقد اتَّسم هذا التطور السياسي في كل مرة تقريباً برحيل يمكن وصفه بالرجعي، أي بضرورة جعل الوطن يتفادى الغوص في الدم والنار، والخروج به من الثورة والإرهاب. فهو ليس بثوري، لكنه إنسان من أنصار تعديل النظام تعديلات عميقة، على أن تكون تعديلات ديمقراطية. ذلك أن التعديل، حين لا يكون ديمقراطياً، يؤدي بقسم كبير من الشعب إلى عدم الإحساس بالمسؤولية، وانطلاقاً من ذلك يجري الوقوع قطعاً في الأوهام التي تجلب الكوارث.

فيقول جان مارك هوفاس:

لديه في الوقت ذاته ميل إلى الصخب في الأشياء والمحيط والانهيارات (الثلجية) والعواصف والغابات...

جاك سيباشيه: ثمة صخب الطبيعة، لكن هنالك أيضاً صخب الأنظمة والناس والعادات. ففي الطبيعة ظلمة تسبب الدوار وهي مبهرة، فيما يسعى العلم تحديداً إلى خرقها. وهنالك ظلمة أيضاً لما يمكن أن ندعوه بعلم النفس الجماعي والذي يسمّيه هو "عادات الشعب غير القابلة للضياع"، والتي تماثل في ظلمتها ظلمة غابة عذراء. لا يسعنا أن نركن في ذلك الشأن إلى أفكار جاهزة سلفاً. ويمكن للمسألة أن تكون مسألة جنسية الحياة المشتركة، عبر ذلك الافتتان الرمزي الذي يشعر به حيال عادات غير قابلة للضياع. فهنالك على سبيل المثال مقطع من رواية "البؤساء" نلمس فيه نوعاً من الإقرار، أو المطالبة المحرّمة، بدافع جان فالجان حيال كوزيت، "ذلك الحب"، "غير القابل للضياع بين الجميع"، بالمحظور الأعظم... "عرق الذهب الغامض والطاهر في الجبل".

جان مارك هوفاس.

ما تلك إلا قراءة، بل هي مجرد تأويل. لأن هوغو يترك الباب مفتوحاً أمام التأويلات، لكنه لا يقول البتة تلك الأشياء على نحو واضح.

جاك سيباشيه: أرى أن تلك الإضاءة الغامضة أكثر تألقاً من الطريقة التشريحية أو الفيزيولوجية أو التحليلية النفسية.

-المدرسة العامة الحديثة والإلزامية-

جاك سيباشيه.

ما الداعي لأن نتناول المدرسة بالكلام؟ لأن المدرسة واقعة في أزمة مخيفة ولأنها بركان يهدد بالانفجار... وما الداعي لأن نتناولها بالكلام حيال هوغو؟ ذلك أن هوغو يعتبر أن المدرسة العامة، العلمانية والمجانية والإلزامية شرط من شروط الديمقراطية: شرط من شروط الحرية الفردية والاجتماعية. إلا أن بوسعنا أن نعتبر، ونحن نضع في الحسبان الفارق في ميدان الاقتصاد وفي المجتمع، بين القرن التاسع عشر والواحد والعشرين، أننا قد عدنا في ذلك الصدد إلى حالة مماثلة تماماً من العجز التقني والثقافي.

جان مارك هوفاس.

حين أعطينا نصوصاً مختارة لهوغو، كي تُقرأ في المدارس، بمناسبة عام هوغو الدولي، قال بعض التلاميذ إنهم لم يفهموا، بسبب كثرة الكلمات– مثلما يقال عن "كثرة العلامات الموسيقية" عند موتسارت... في حين أني أرى، أنه إذا كان هنالك من كاتب يتصرَّف بلغة في غاية الوضوح، فذاك هو فيكتور هوغو. لكن من المحتمل أن اليافعين اليوم ما عادوا يفهمون تلك اللغة..

جان سيباشيه.

هل يعني ذلك أن المدرسة التي كافح هوغو في سبيلها قد أعلنت إفلاسها؟ لقد واصلت مسيرتها على خير ما يرام حتى عام 1950 تقريباً. واعتمدت من بعد أهدافاً ادّعت أنها ثقافية، جعلتها على الأرجح تنسى مهماتها الأساسية. من تلك الأهداف أنظمة اليقظة والانفتاح على العالم المهني... إنها لأشياء هامة، لكن لا يسعها أن تحلّ محل التدريبات الأساسية. فليس بوسع المرء أن يؤدي موسيقى موتسارت من دون آلات. إنه بحاجة لأدوات. هنالك بالتأكيد أفراد صنعوا أدواتهم بأنفسهم، لكن السواد الغالب قاموا، حتى الآن، بتعلّم القراءة والكتابة في المدرسة حصراً.

لقد أكد هوغو أن فرنسا في عصره كانت تعاني من تأخر كبير مقارنة بالبلدان الأوربية الأخرى. وليس هوغو شاعراً أو كاتباً فقط بل هو سياسي وعلى نحو دائم. فالصناعة في نظره ينبغي لها أن تنمو وتتطور في فرنسا، مثلها مثل العلم والزراعة. ولكي ينمو كل شيء في جو من الحرية، يغدو النقاش العام ضرورياً. والصحافة بالتالي. إلا أن الصحافة تتطلّب أيضاً أناساً يجيدون القراءة. وواقع الحال أن قسماً كبيراً من الشعب الفرنسي كان آنذاك، وحتى عام 1900 لا يجيد القراءة. فها نحن نعود إلى المدرسة عبر طرق مختلفة.

جان مارك هوفاس.

أجل، فهنالك ما يشبه الانقلاب العجيب. لقد طالب هوغو بالمدرسة الإلزامية، فوُجِدت وخرّجت أناساً ما عادوا قادرين أن يفهموه. ثم إن واحدة من المسائل التي تطرح نفسها، أو التي نتفادى طرحها هي مسألة العمل. فلم يكن هوغو يتخيل أن تكون لدينا مدرسة إلزامية، لا يجري فيها أداء أي عمل. فما من شك في أن الحل الذي عثر عليه قد جرى الانحراف به أو التشويش عليه.

جاك سيباشيه.

إن المسألة أكثر تعقيداً، لأن هوغو يريد، مثلما يريد ميشليه، مدرسة جديدة وحديثة، متحرّرة من كافة أشكال الضغط الايديولوجية والدينية ومن كل حذلقة. وها هو يهتف في إحدى قصائده: "يا تجار اللغة اليونانية القديمة! يا تجار اللاتينية! أيها

المتحذلقون! أيها اللامستنيرون! يا مدَّعي العلم! إني أكرهكم يا مدّعي التربية!" وهو، مثل ميشليه، واحد من المؤسسين والمنظِّرين لمدرسة تترعرع في الحرية، لا في الإزعاج.

ونلمس لديه قدسية للعمل وسعادة للعمل وقيمة تلازم العمل كما في تلازُم الشعر. لكن ينبغي أن نضيف إلى ذلك ضرورة التسكّع بعيداً عن المدرسة. لأن هذه الحال وتلك تتطلبان عملاً، فليس لشيء أن يتم بلا عمل. أما ميشليه، فكان يتمتع من ناحيته بمبادرات جريئة تتجاوز بكثير كل ما يمكن فعله الآن. فهنالك ضرورة ملحة لأن نسترجع أفكارهما إذا ما نوينا أن نجعل من المدرسة شيئاً آخر، غير مكان احتجاز أو سجناً.

"التمرين"

جاك سيباشيه.

لقد أدركنا جيداً أن المقصود بالكلمة تمرين اللغة، أي اللغة كمادة ينبغي أن نؤثر فيها. ولْنتصدَّ للمسألة تربوياً. لو قام مدرِّس الفرنسية أو اللغة أو التاريخ، بدلاً من إلقاء درس، فجعل التلاميذ يعملون، ثم بادر إلى العمل معهم، مثلما يقوم معلم التمارين الرياضية بتنفيذ الحركات مع تلاميذه؛ لتحقَّق لنا تقدم كبير: ستكون هنالك ثمار نجنيها.

جان مارك هوفاس.

إن العلاقة بين الرياضة البدنية والأدب فكرة طريفة حقاً، لأن الجهد في الرياضة موضع تمجيد، في حين أصبح مفهوم الجهد هذا، في أي مكان آخر في المجتمع، وفي التربية على نحو خاص، قيمة تعويض.

جاك سيباشيه.

ذلك أننا لم نغرس الشعر في ذهن الأطفال. فالشعر قائم في الرياضة وفي المنافسة وفي الأجسام وفي مسائل المهارة والتأهيل. أما بشأن الباقي فلم يبتكر أحد اللعبة المناسبة، لجمال الحركة اللغوية وجمال العبارة وغنائها ورقصها. لم يقم أحد بالعمل على تدريب الأذن اللسانية.

التخيُّل والتاريخ والدين...

جان مارك هوفاس.

يقع المرء لدى هوغو على تلاعب دائم، وعلى سويات متنوعة، ما بين التخيّل والتاريخ. بين ما يَكْتُب وما يقع. فحين بدأ بكتابة "أحدب نوتردام"، على سبيل المثال، وقعت ثورة عام 1830.

جاك سيباشيه.

ليست المسألة مسألة لعبة، بل هي استراتيجية تاريخية. إنه رجل يدرك بصفاء ذهني نادر، وبعمق تلاحم مع ما يجري وعمق انخراط فيه، وبنوع من الفِطْرانيّة لتاريخ الناس، أنّ له هو نفسه تاريخاً قائماً في تاريخ الناس، وأن تاريخ الآخرين أي التاريخ الذي يُصْنع الآن، وحبس الأنفاس في التاريخ قد تغدو، بل يمكن لها أن تغدو في حالة تناغم مع قضاياه الخاصة والمعلقة.

جان مارك هوفاس.

ثم إن عمله يتطابق في الغالب مع شيء ما...

جاك سيباشيه.

أجل، يقع متطابقاً... التطور الشخصي مع التطور التاريخي. ويقع ذلك كله على نوع من فِطرانيّة "الأنا" التي ينبغي أن تكون من معدن فطرانيّة التاريخ، ذاته. فهنالك داخلية للتاريخ مثلما هنالك داخلية للفرد والأب والعاشق والشاعر والروائي.

جـ.م.هوفاس.

... وداخلية الله...

جـ. سيباشيه.

إذا ما شئتم.

جـ.م.هوفاس.

ينبغي أن يكون الله موجوداً.

جـ.سيباشيه.

نعم ينبغي أن يكون الله موجوداً. وتلك الداخلية للتاريخ والأحداث...

جـ.م.هوفاس.

هي التي تغدو معادل "الأنا" بالنسبة للوجود.

جـ.سيباشيه.

هو ذاك. إنه نوع من المحاكمة العقلانية التي لا تقل أهمية لدى فيكتور هوغو عن عبارة ديكارت الشهيرة "أنا أفكر فأنا إذن موجود". وذلك هو المبدأ نفسه لسلوكه بكامله إننا نعي وعياً تاماً، إن كل واحدٍ منا يعي، أن لدينا "أنا". و"الأنا" موجود في داخلنا. وعليه فإن الله بالنسبة لهوغو، هو "أنا" الكون.

جـ.م.هوفاس.

"أنا" اللانهاية، "أنا" الكون. إنها مسألة أساسية بالنسبة لهوغو ولها ترجيعات أكيدة في يومنا هذا- لا سيما علاقته الشخصية بالله. إنه إيمان شديد إلى الحد الأقصى، وفيه ملامح متشابهة مع إيمان كلوديل.

جـ.سيباشيه.

لقد وردت في وصيته الصيغة التالية: "إني لأرفض دعاء الكنائس كلها. أنا أومن بالله." فالموجود، بالنسبة للنهاية الأخيرة: الله والروح والمسؤولية. إنه ثالوث الشخصية والعالم، لا ثالوث الألوهية والخلق والخالق.

رسالة ومسؤولية.

جـ.م.هوفاس.

إنه بعد من أبعاد شخصيته، ذلك هو الإحساس الحاد لديه بالمسؤولية، إنه وعيه لدوره، إنه الوعي لمهمته. وغالباً ما يعرض حياته على أنها رحلة عذاب، على أنها واجب. وهذا واحد من المواضيع التي تثير حفيظة منتقديه: رسالة الكاتب ورسالة الشاعر، والدور الأساسي المنوط بالأدب والثقة في أن للشاعر رسالة مثل رسالة الكاهن. أما العبقرية فلندعها جانباً. لأن المرء كلما ارتقى درجة على سلم العبقرية كانت مسؤوليته أكبر.

جـ.سيباشيه.

ليست تلك بفكرة خاصة به.

جـ.م.هوفاس.

كلا. غير أننا نرى لدى العديد من الكتاب نوعاً من فك الارتباط بالعالم أو نقض العهد حياله: مثل تيوفيل غوتييه، حين يكتب المرء يغلق النوافذ. ونرى هوغو، بخلاف ذلك، في قلب العالم. فيلومه بعضهم على ذلك. يلومون فيه الكاتب الأخلاقي ويلومونه على إفراطه في الانفتاح وإفراطه في الشرح والتفسير.

جـ.سيباشيه.

إنهـا إحـدى طـرق تحمُّـل المسـؤولية، ولـيس فقـط ضـمن المعنـى الشـرعي أو الاستغفاري للتعبير. فلقد رأينا ذلك بوضوح تام في عمله كبرلماني وممثل للشعب وعضو مجلس الشيوخ. فهو يمتلك شكلاً خارقاً من أشكال الخطابة التحريضية. ويصح ذلك بشأن الشعر والرواية كما بشأن الخطاب البرلماني.

جـ.م.هوفاس.

لكن ليس لنا أن نأخذه دوماً على محمل الجد. فحين كان يكتب خطاباته، كان يقوم عن طيب خاطر برسم صورة كاريكاتورية لنفسه في مدوّناته الخاصة ودفاتر مذكّراته. ولديه على الدوام ذلك النوع من البعد حيال ما يفعل. وكان يعرف معرفة عميقة كيف سيؤوّلونه حين يكتب. وحتى في مرحلة المنفى نفسها، ثمة مقاطع نراه يتهكم فيها على الصور الساخرة التي وردت في رسائل بعث بها أحياناً إلى بعض الصحف الناقدة فنشرتها.

التنجيم (أو الإخفائية[30]) والنفي.

جـ.م.هوفاس.

بودي أن أذكِّر، ونحن بصدد ذلك التنجيم الذي مارسه هوغو في سن متأخرة، وكأنه شيء مميِّز جداً لهوغو، بأن "الموائد[31]" في عصره، انتشرت انتشاراً واسعاً جداً في باريس. وبالتالي، كانت أسرة هوغو في المنفى تفعل ما كان الناس يفعلون في باريس.

جـ.سيباشيه.

أجل، لكن هوغو نفسه لم يكن يلمس المائدة. لقد تجمعت الأسرة والأصدقاء حول شارل هوغو، الذي كان رجلاً من اليسار أكثر من أبيه وكان ذا فكر غريب جداً، وتبنوا نظام الموائد. وأنا مقتنع بأن الموائد لعبت دوراً تطهيرياً حيال كل ما كان يعتمل في فكر هوغو والناس المحيطين به. وأدت المائدة دور التحليل النفسي الجماعي، إن كان لنا أن نقبل بذلك النوع من المفارقة التاريخية.

جـ.م.هوفاس.

---

[30]- *التنجيم أو الإخفائية: الإيمان بالقوى الخفية وبإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية.*

[31]- *إنها الموائد التي شاع استخدامها في جلسات استحضار الأرواح. ودعيت بالدّوارة لأنها كانت تدور بطريقة خفية غامضة.*

إنها حقاً ظاهرة هلوسة جماعية دامت عامين اثنين بالتمام والكمال. وكتب هوغو في النهاية أن المائدة أكّدت أشياء كان يفكّر فيها قبل خمسة وعشرين عاماً.

ج.سيباشيه.

لقد عثروا جميعاً، مع الموائد، على برهانهم. وينبغي لذلك أن يجعلنا نفكر بالمنفى. إذ كان حبساً لهم. وفي الانفتاح.. في البحر والمحيط واللانهاية والنور... لقد أدار آل هوغو صوب نابوليون الثالث حصان طروادة الذي أُدخل إلى جرسي عشية نشر كتاب "العقوبات".

"عن الفرنسية"



أمبرتو إيكو: مذْح الإيتوبيا

بقلم: فابيو غامبارو

■ ت: إبراهيم فياض ■

■ مراجعة وتدقيق: لطيفة ديب ■

في "بودولينو"، روايته الجديدة، يعود "أمْبِرْتو إيكو" إلى المواضيع الأثيرة لديه، فيتناول أحداث التاريخ غير المتوقَّعة والالتقاء بين الثقافات المختلفة واللعب بين الحقيقي والزائف.

حوار من إعداد "فابيو غامبارو"

صدرت رواياته الأربع خلال عشرين عاماً. ومع متابعة أنشطته المتعددة كمدرّس جامعي وكاتب مقالات ومؤرّخ في الصحف، لم يتخلَّ "أمبرتو إيكو" عن مساره كروائي. لقد بدأ هذا المسار في العام 1980 بالنجاح المدوّي لروايته (اسم الوردة). وبعد (بندول فوكو) عام 1988 ثم (جزيرة الأمس) عام 1994، جاء اليوم لينشر (بودولينو) وهي رواية مغامرات ثرية بالأحداث والأسفار والمفاجآت والسخرية. استمدّ الكاتب عنوانها من اسم بطلها الفلاح الكذّاب، المتخم بالأخيلة، الذي انطلق في القرن الثاني عشر نحو اكتشاف المملكة الأسطورية التي وصفها "الكاهن جان" في رسالته الشهيرة.

تبدأ الرواية عام 1208 تحت أسوار القسطنطينية المحاصرة حيث يروي بطلها "بودولينو"، بعد إنقاذه من الموت، للفيلسوف البيزنطي "نيستاس كونياتسْ" قصة حياته الحافلة بالمغامرات والإثارة، فتتتالى بذلك ستون عاماً من التاريخ في وقت كانت فيه

المجالس البلدية الإيطالية في صراع مع الامبراطور "فريدريك الأول باربروس". ويكتشف القارئ معارك وحروباً صليبية وجدالات لاهوتية ومشاهد خيالية وموتاً غامضاً وهوى مُتَّقداً، حتى أنه يشهد بناء الاسكندرية، المدينة البيامونتيّة[32]، مسقط رأس "إيكو" والتي يدعى شفيعها باسم "بودولينو" Baudolino بالضبط. إذن هي المرة الثانية التي ينكفئ فيها الروائي الإيطالي، الذي احتفل بعيد ميلاده السبعين في كانون الثاني، نحو الماضي البعيد ليصل بطريقة غير مباشرة إلى الاضطراب الحالي. وكي يُسْعِد قارئه فقد نسَّق روايته في رحلات تقود "بودولينو" للقاء عوالم وحضارات مختلفة مؤكداً بذلك على أهليته لاستخدام ومزج الأدوات واللغات الغريبة دون أن يتخلّى عن معرفته الموسوعية واستشهاداته المستترة وميله إلى الصور الساخرة. وهكذا بمراوغة روائية، يستأنف "إيكو" موضوعاته الأثيرة لديه منذ بداياته ليتناول أحداثاً تاريخية غير متوقعة وتحدّيات التسامح ولقاءات بين الثقافات المختلفة وعلاقات الفن بالسلطة والتراكب ما بين الحقيقي والمزيف.

–بعد عشرين عاماً من رواية (اسم الوردة)، ها أنت في "بودولينو" تعود إلى العصور الوسطى حيث بداياتك الروائية. ترى لماذا؟

–يكاد أن يكون الأمر صدفة. ففي البداية كنت راغباً في كتابة رواية عن مجموعة صحفيين يشرعون في إنشاء صحيفة جديدة. وكي يحصلوا على الشهرة، يختلقون أنباء صحفية مثيرة ومزيَّفة. لكن سرعان ما اكتشفت أن هذه الرواية ستكون شبيهة إلى حدّ المبالغة بـ(بندول فوكو) حيث يقوم ثلاثة من الناشرين باختلاق مؤامرات مزيّفة. وفي غمرة التفكير في هذه المعضلات قلت في نفسي إن الأنباء المزيّفة والأكثر أهمية في تاريخ "أوروبا" هي تلك المتمثلة في رسالة "الكاهن جان"، وهو نص عرفته وأحببته دوماً. إنها رسالة تصف بلداً عجيباً أسطورياً يبدأ انتشاره إبان عصر "فريدريك الأول باربروس"، بل يقال إن الرسالة ربما تكون كُتبت في ديوانه. وعلاوة على ذلك كان "فريدريك باربروس" هذا معاصراً لبناء المدينة مسقط رأسي، أي الاسكندرية والتي بُنيت من أجل مقاومته هو بالذات. والرواية مبنية على مجمل تلك الأحداث وفي ذات الوقت هي عودة إلى أصولي. ومع هذا، لو أن مدينتي بُنيت في القرن الثاني عشر لكانت الرواية إذن جدّ مختلفة ومع أن العصر

---

[32]– *المدينة البيامونتية نسبة إلى بيامون وهو سهل واقع في سفوح الجبال وهو باسم منطقة في ايطاليا.*

الوسيط هو الفترة المحبّبة إلي على الدوام والتي أشعر بالاطمئنان في كنفها، فلم يكن هذا الأمر الواقع الأساسي للرواية.

–ليست العصور الوسطى سوداوية أبداً في "بودولينو". إنها بالأحرى خفيفة الكآبة حتى إنها تذكرنا أحياناً بمغامرات "أريوسْتْ"...

–في الحقيقة، "بودولينو" هي عكس "اسم الوردة". ففي روايتي الأولى، استحضرت عصراً وسيطاً رهبانياً، مثقّفاً وجابذاً، إذ أن الدير عالم الرواية بأكملها. أما في "بودولينو" فقد افترضت عصراً وسيطاً أقرب إلى العلمانية وأبطاله محاربون وفلاحون. إنه عصر وسيط نابذ تهيمن عليه المغامرة والأسفار. ويمكن بالتأكيد التفكير بـ"أريوسْتْ"، ولكن أيضاً بـ"تيل أولانْسْبيجلْ" وبروايات المغامرين. ولقد حدَّدَ أيضاً ذلك العالم الخاص خياراته اللغوية: ففي (اسم الوردة)، استخدمت لغة بالغة الثقافة والأسلوب اللاتيني فيما اللغة في هذه الرواية الأخيرة، هي أكثر شعبية ولهجة محليّة.

–تذكّرنا في روايتك هذه بالمعارك بين المدن الإيطالية في القرن الثاني عشر مشيراً إلى وضع إيطاليا الغامض والمشوّش والذي أفاد منه "فريدريك باربروس"...

–لقد ألمحت في الواقع إلى التشوش الذي طبع إيطاليا لزمن طويل، أعني عندما لم تكن تشكّل دولة موحدة وظلّت مدنها في اقتتال ما بينها مدة طويلة. لقد خلّف ذلك الاضطراب السياسي آثاراً لا يزال بالإمكان رؤيتها في يومنا هذا بمظاهر شتى من حياتنا السياسية. لقد أصبحنا دولة موحدة فقط في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولا نزال إلى اليوم غير متطابقين تماماً داخل هيكليّتها. بالمقابل، ربما تتولّد عن ذلك الإرث مقدرتنا على الارتجال وعلى العيش في أوضاع مضطربة دون أن نستسلم للانفعال والاستغراق.

–إن "بودولينو" يخلق، وباستمرار، قصصاً ويكذب دون وجل ويبرهن عن فانتازيا طاغية؛ هل القصد من ذلك هو الإشارة إلى خاصة الإبداع وإلى الفانتازيا التي يعتبر البعض أنها مزيّة إيطالية نموذجياً؟

–لا ينبغي أن نقع في الكليشيهات. فمن خلال "بودولينو" امتدحت فقط الاختلاق اليوتوبي مستخدماً أدوات ثقافة القرون الوسطى المتأتيّة من بلدان عدة أوروبية وشرقية. لا يوجد إطلاقاً سمة إيطالية نموذجياً، باستثناء كوني قررت خلق

شخصية ولدت في مدينتي الأم ونسبت إليها لاحقاً خطابات صدرت آنذاك من بلدان أخرى.

–في أحد مقاطع الرواية، يُعلن "بودولينو" أنه من فرط ما نتخيّل بلداناً أخرى ينتهي بنا الأمر إلى تغيير العالم الذي نعيش فيه. أليس المقصود هنا هو إقرار مذهب شعري يصلح لعملك الروائي؟

–في الواقع، إنها تعريف للإيتوبيا. لقد تخيّل "كريستوف كولومبس" عالَماً، لكنه، خلال سعيه لتحقيق حلمه، خُدع. غير أنه مع كونه خُدع، اكتشف أميركا وغيّر العالم بذلك. وهذا ما يحدث في كل الإيتوبيات. وفي النتيجة، "بودولينو" ليس كاذباً؛ ذلك لأن الكاذب هو ذاك الذي يكذب فيما يتعلق بالماضي والحاضر، بينما الشخص الذي خلقته، يكذب فيما يخص المستقبل، ومن يكذب حول الماضي والحاضر يمكن أن تناقضه الأحداث. ومن يكذب حول المستقبل فهو إيتوبي قادر حتى على إقناع نفسه بكذبته ذاتها لأن الأحداث لمّا تقَعْ بعد فلا تستطيع أن تناقضه. لهذا يذهب دوماً إلى أبعد من ذلك بحثاً عن إثبات حدسياته.

–هل هذا التعريف للإيتوبي يتوافق كذلك مع البحث عن الكاتب الروائي؟

–أرى أنه كذلك. لأن الرواية تمثل دوماً خلق عالم محتمل وهناك روايات عظيمة لها القدرة على تبديل واقعنا. لكن حذار! يجب ألاّ تتصوّر أن كل هذا التفكير صُمِّم من أجل إنشاء روايتي. قطعاً لا. لقد أردت فقط أن أروي قصة رسالة "الكاهن جان". ولو أني أردت التحدث حقيقة عن الإيتوبيا لكنت كتبت مقالاً علمياً لا رواية. وفي تلك الحال، كنت سأقول إن الإيتوبيات جميلة إلى اللحظة التي تتحقق فيها في الواقع. فحين تحقق ذاتها تغدو مآسي على الدوام. والإيتوبيا تخدمنا بدعوتنا إلى التقدم مع ثقتنا بأنها لن تتحقق.

....

–خلال رحلته باتجاه مملكة "الكاهن جان"، تواجه "بودولينو" عوالم غريبة، كما يلتقي أشخاصاً غرائبيين وخياليين. وموقفه من هذه التعددية يتجلى كدفاع عن التسامح واحترام الفوارق. والمقصود هو تلك الضرورة التي ما فتئت أنت تدافع عنها المرة تلو الأخرى.

-بكل تأكيد، إنما في هذه المرة أضفت عناصر جديدة. لقد شدّدت في هذه الرواية على كون العنصرية لا نهاية لها. فـ"بودولينو" يسافر فعلاً داخل إقليم مسكون بالمسوخ الخارجين من كتب الحيوان القروسطية. وفيما يُعْمِل النظر إليهم، يدرك أنّ تلك المسوخ بما أنها يختلف أحدها عن الآخر لا تدرك حقيقة التباين العرقي. وهي تدرك جيداً بالمقابل الاختلافات اللاهوتية بما أن كلاً من تلك المسوخ ينتسب إلى واحدة من كبائر هرطقات القرون الأولى للمسيحية. وبالتالي هم يتذابحون لأسباب دينية. آنئذ يدرك "بودولينو" أنه، إلى جانب العنصريات القائمة على لون الجلد، توجد عنصريات مبنية على أفكار وديانات.

-لقد كتبت أن الخلافات الجسمانية لا حسبان لها طالما أن هناك حساباً فقط للخلافات الفكرية. هل يعني ذلك أنه ينبغي دوماً الصراع دفاعاً عن الأفكار والقيم؟

-في روايتي، يتقاتل ويتذابح المسوخ من أجل تفاصيل مذهبية لا لأفكار أساسية. وليس هذا بالأمر الحسن. عموماً ينبغي الكفاح من أجل قيم جوهرية يجب عدم التساهل بصددها. حتى أني كتبت مقالاً نُشر منذ بعض الوقت على صفحات جريدة (لومونْدْ) حيث ذكرت أن التسامح وتفهُّم الآخر لا يستبعد وجود ثوابت في الخيارات والقيم ينبغي الدفاع عنها.

-عند قراءة "بودولينو" يتولّد لدينا إحساس بأنك وجدت تسلية كبيرة في كتابتها...

-حتماً. وكالعادة دائماً، وخلال مسار الرواية- بالنسبة لي خمس أو ست سنوات- على العموم أنا أتسلّى كثيراً. ولكن في النهاية أحزن للغاية لأني فقدت اللعبة.

"عن الفرنسية"



اطلاق الدورة السادسة

لجائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول 2002- 2003

انطلاقاً من توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وانسجاماً مع جهود سموه في دعم الموهوبين من الكتاب والكاتبات في دولة الإمارات وفي أنحاء الوطن العربي الكبير، يسر دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة أن تعلن عن المسابقة السادسة لجائزة الشارقة للإبداع العربي. الإصدار الأول، والتي تخص المخطوطات المعدة للإصدار الأول للكاتب أو الكاتبة، ولم يسبق نشرها في كتاب، وذلك في المجالات الآتية:

1 . القصة القصيرة (مجموعة).

2 . الشعر الفصيح (مجموعة).

3 . الرواية.

4 . المسرحية.

5 . أدب الأطفال، وتخصص هذه الدورة لمسرح الطفل (نثراً أو شعراً) مع مراعاة تحديد الفئة العمرية التي يتوجه إليها العمل.

6 . النقد، ويخصص هذا العام لجماليات النص المسرحي.

*شروط وأحكام المشاركة:

المشاركات في المسابقة مفتوحة للجنسين من دولة الإمارات العربية المتحدة، ومن البلدان العربية الأخرى وفق الشروط التالية:

1 . ألا يتجاوز عمر المتسابق أربعين عاماً، على أن يرفق المتسابق صورة من جواز سفره أو شهادة ميلاده أو أي وثيقة رسمية أخرى تفيد بتاريخ ميلاده، ولن تقبل أي مشاركات لا يلتزم أصحابها بذلك...

2 . أن يكون المخطوط المقدم للمسابقة معداً للنشر لأول مرة ولم يسبق أن طبع في كتاب.

3 . يشترط في المادة المقدمة ألا تكون قد فازت في مسابقة مشابهة، أو قدمت لنيل درجة جامعية، وألا يكون قد سبق نشر ما يزيد عن نصفها في الصحف والدوريات.

4 . أن تكون هذه المادة هي العمل الأول الذي ينوي مؤلفه نشره في المجال المتقدم للمسابقة فيه.

5 . أن تكون باللغة العربية الفصحى.

6 . ترسل ثلاث نسخ أصلية مطبوعة مع قرص الكمبيوتر المنسوخ عليه العمل، ومشفوعة بسيرة ذاتية، وصورة عن جواز السفر، وصورتين شخصيتين، ويراعى عدم كتابة اسم المشارك أو الإشارة إليه على العمل المطبوع.

7 . لا يمكن الاشتراك بالنصوص إلا في فرع واحد من فروع المسابقة.

8 . لا تلتزم الدائرة بإعادة النصوص فازت أم لم تفز.

9 . تستبعد الأعمال غير المستوفية لأي من شروط المسابقة.

10 . يغلق باب قبول المشاركات في 31 أكتوبر (تشرين الأول) 2002م.

11 . تعلن النتائج في شهر فبراير 2003، وتوزع الجوائز إبان ورشة الإبداع في أبريل 2003م.

12 . يتم دعوة الفائز أو الفائزة بالمركز الأول في كل حقل، لحضور مراسم توزيع الجوائز، والمشاركة بورشة إبداعية علمية، على نفقة الجهة المنظمة.

13 . تتكفل دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة بطباعة جميع الأعمال الفائزة بمراكز الجائزة على نفقتها. وتحتفظ لنفسها بحقوق الطبعة الأولى من هذه الأعمال، كما تحتفظ بحقها في نشر بعض النصوص المنوه عنها إما على شكل كتب أو في أعداد مجلة "الرافد" الثقافية الشهرية الصادرة عن الدائرة.

*آلية التحكيم:

1 . بعد التأكد من استيفاء النصوص للشروط المنصوص عليها في هذا الإعلان، تعهد أمانة الجائزة إلى لجنة من المختصين في كل حقل من حقول المسابقة لإجراء فرز أول للنصوص، لحصر ما لا يزيد عن خمسين نصاً في كل حقل جديرة بالتسابق على الفوز.

2 . تعهد النصوص المفروزة إلى اثنين من المحكمين لاختيار النصوص الفائزة بالمراكز الثلاثة الأولى وفق معايير نقدية متفق عليها، وفي حال تعذر اتفاقهما على تحديد هذه النصوص، تحال النصوص التي اختارها كل منهما إلى محكم مرجح لاختيار ثلاثة نصوص فائزة من بينها، ويكون قراره نهائياً.

3 . تعلن لجان التحكيم اختيارها للنصوص الفائزة، وتوفر للفائزين ملاحظات على نصوصهم، إن وجدت، لتعديل ما يلزم قبل طباعة هذه النصوص.

***الجوائز:**

* خمسة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الأول.
* ثلاثة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثاني.
* ألفا دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثالث.

ترسل المشاركات إلى أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي ص.ب 5119
الشارقة- دولة الإمارات العربية المتحدة.

للاستفسار والاستعلام.

هاتف : **009716 . 5671116**

فاكس: **009716 . 5662126**



دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة

جائزة الشارقة للإبداع العربي – الإصدار الأول

استمارة مشاركة

مجال المشاركة في الجائزة :

القصة القصيرة ☐	الروايـــــة ☐
المســـرح ☐	الشعــــر ☐
النقـــــد ☐	أدب الطفل ☐

عنوان العمل المشارك به : …

الاسم : … الكنية : …

مواليد : … الجنس : …

مدينة : … محافظة : … دولة : …

المؤهل العلمي : …

العمل الحالي : …

العنوان البريدي الدائم : …

العنوان البريدي الحالي : …

رقم جواز السفر : … مكان وتاريخ الإصدار : …

رقم الحساب المصرفي : …

رقم الهاتف الحالي : … رقم الفاكس : …

المرفقات الضرورية:

١– صورة عن جواز السفر أو إثبات هوية .

٢– قرص الكمبيوتر المسجل عليه العمل .

٣– سيرة ذاتية أدبية .

٤– صورتين شخصيتين .

ترسل المشاركات باسم أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي .

دولة الإمارات العربية المتحدة – الشارقة – ص.ب. ٥١١٩ – ■ ٥٦٧١١١٦ / ف : ٥٦٦٢١٢٦

Foreign Literature Quarterly, no.111, summer 2002, Twenty Seventh Year

Contents

10. Poems, by Dereck Walcott and Graham Mort, tr. by Fatima Na'oot.
11. Tow poems, by William Heyen and John Logan, tr. by Da'ed Taweel Qanawati.
12. More Darkness, by Mark Strand, tr. by Julan Hameed Haji.
13. Borrowed Tongue, Summertime Cavatinas, by Khalid Mutawi'. Tr. by Ghazi AL Kabalawi.

D. <u>Play.</u>

14. A Letter from an Unknown Woman, by Alejandro Casona, tr. by Ali Ibrahim Ashkar.

E. Reviews

15. Hugo a le goût du tumulte, by J.M. Hovasse and J. Seebacher, tr. by Abboud Kasuha.
16. Umberto Eco, éloge de L'Utopie, by Fabio Gambaro, tr. by Ibrahim Fayyadh, reviewed and edited by Lateefa Deeb.



الآداب الأجنبية، العدد 111،صيف 2002
السنة السابعة والعشرون

المحتويات :

❑❑❑